

Mathilde GONÇALVES

LA FRAGMENTATION
DANS LA LITTÉRATURE PORTUGAISE
CONTEMPORAINE :
INDICES ÉNONCIATIFS,
CONFIGURATIONS TEXTUELLES
ET PARCOURS INTERPRÉTATIFS



Diffusion
ANRT

Atelier national de reproduction des thèses

Thèse à la carte

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

École doctorale Pratiques et Théorie du Sens

N° attribué à la bibliothèque

I I I I I I I I I I I

THÈSE

pour l'obtention du grade de DOCTEUR en co-tutelle

DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS 8

Discipline : Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone

ET DE LA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNIVERSIDADE

NOVA DE LISBOA

Discipline : Linguistique

Mathilde Gonçalves

*La fragmentation dans la littérature portugaise contemporaine : indices
énonciatifs, configurations textuelles et parcours interprétatifs*

Thèse dirigée par Mesdames Maria Helena Araújo Carreira/ Maria Antónia Coutinho

Soutenue le 5 décembre 2008

à l'Université Paris 8

JURY

Maria Helena Araújo Carreira, Professeur des Universités, Université Paris 8 – Vincennes Saint - Denis

Maria Antónia Coutinho, « Professora Auxiliar », Université Nouvelle de Lisbonne, (Portugal)

Maria Graciete Besse, Professeur des Universités, Université Paris IV - Sorbonne

Catherine Dumas, Professeur des Universités, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Isabel Margarida Duarte, « Professora Associada », Université de Porto, (Portugal)

A vida é a arte do encontro

Vinicius de Moraes

Une bourse va au-delà du financement d'une recherche. Elle est surtout synonyme de confiance et de reconnaissance du travail mené. En ce sens, je tiens à remercier la **Fundação Calouste Gulbenkian** et la **Fundação para a Ciência e Tecnologia**, institutions portugaises, qui m'ont permis de mener à bien cette étude, grâce à l'octroi de deux bourses de recherche.

Mes remerciements à l'Équipe d'Accueil 1570 - Centre de Recherche en Linguistique, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris VIII, et plus particulièrement à l'équipe « Approches comparatives des langues romanes : discours, lexique, grammaire », pour les moments de partage durant les réunions et les Journées d'Étude.

Au Centre de Linguistique de l'Université Nouvelle qui m'a ouvert les bras durant mes séjours à Lisbonne, et plus particulièrement, aux professeurs Fernanda Menéndez et Maria de Lourdes Crispim, qui m'ont toujours soutenue.

Le travail de recherche et de rédaction d'une thèse de doctorat est un travail solitaire. Néanmoins, je n'ai pu le faire sans l'aide, les encouragements des personnes qui m'ont entouré tout au long des ces années.

Un grand merci.

À mes parents, qui m'ont éduquée dans un esprit de compréhension et d'ouverture sur le monde et sur les autres.

À José, Elisabeth, Margaux et Mathieu, pour tout l'amour partagé.

À Jorge Manuel, Teresa et Filipa : un merci du fond du cœur pour m'avoir accueillie au sein de votre famille.

À mes collègues et amies, Ana, Andreea, Audria, Carla, Catarina, Florencia, Isabelle, Rosalice, à votre soutien constant et à nos fructueuses discussions qui ont guidé mes réflexions.

À tous mes amis, et en particulier à Antoine qui est à l'autre bout du monde, à Sophie, Nicolas, Pierre, Marlène, Marie-Servane, Jim, Manuel, Adriana, Celina, Maria et Pascale. Merci d'avoir toujours été là malgré la distance.

À Isa, Adília et au Père Carlos et à la foi qui nous unit.

À Mitó qui a toujours été à l'écoute.

Un mot à Ângela, à son amitié inconditionnelle et à sa patience pour la mise en page.

À mes deux directrices de thèse :

Merci pour votre direction, vos conseils, vos critiques constructives et judicieuses, votre patience et votre disponibilité sans borne.

Je me souviens encore de ma rencontre avec Madame Maria Helena Araújo Carreira. Ce fut hier. Et aujourd'hui, je suis arrivée jusqu'ici. Si je dois cette thèse à quelqu'un, c'est bien à vous. Un merci infini.

À Madame Maria Antónia Coutinho, qui m'a accueillie et a participé à mon intégration à Lisbonne.

Avec vous j'ai découvert deux univers, celui du Texte et celui de l'Humain.

Le dernier mot va à Jo. Tu as accompagné de près tout le processus et tous les pas de cette thèse, les moments de grand doute (il y en a eu beaucoup) et les moments d'euphorie. Ta présence, ta tendresse et ton amour sont sans limites.

Résumé

Au sein de la littérature portugaise, certaines oeuvres présentent des éléments sémio-graphiques qui participent à leur création selon un mouvement de construction/déconstruction, portant le texte vers une dimension autre que celle strictement verbale. Cette étude se centre sur ce genre de texte dénommé « *écriture fragmentale* ».

Au vu de ce mode de construction, le problème se pose de la façon suivante : de quelle manière se construit le sens d'un point de vue onomasiologique et d'un point de vue sémasiologique dans un corpus d'oeuvres littéraires portugaises contemporaines ?

L'analyse des indices énonciatifs du sujet met en évidence la manifestation d'un « je » fragmenté, clivé (onomasiologie), qui se projette en dehors du centre au sein d'une profusion de voix indéfinies (Partie I).

La caractérisation de l'*écriture fragmentale* et l'étude des configurations de la fragmentation graphique et textuelle du corpus conduisent à la mise en avant de textes dont le système se rapproche d'un réseau (Partie II).

Les textes fragmentaux correspondent à des « œuvres ouvertes » et invitent le lecteur à participer à la création même de l'œuvre selon différents parcours interprétatifs (sémasiologie) (Partie III).

La richesse et la plasticité de la langue portugaise et la complexité des textes littéraires portugais contemporains motivent une réflexion épistémologique qui, tout au long de cette étude, se fait selon un mouvement de va-et-vient entre les textes du corpus et les instruments théoriques linguistiques ouverts au dialogue interdisciplinaire.

Mots clés : Portugais (langue), Littérature portugaise, Énonciation (linguistique), Fragmentarisme (littérature), Configuration (linguistique)¹

¹ Ces mots clés ont été déterminés à partir du guide d'indexation Rameau, d'où le choix de fragmentarisme et non pas de fragmentation, terme que nous utilisons tout au long de ce travail.

Fragmentation in contemporary Portuguese literature: indicators of utterance, textual configurations, interpretative paths

Abstract

In Portuguese literature, many works contain semiographical elements which contribute to the creation of the former by a motion of construction/deconstruction, taking the text to a dimension beyond that strictly verbal. This study focuses on this category of texts called ‘fragmental writing’.

Considering this mode of construction, the problem is as follows: in which way is meaning construed from the onomasiological and semasiological viewpoints in the body of contemporary Portuguese literature?

The analysis of the subject’s indicators of utterance shows a fragmented, cleaved (onomasiology) « I », which projects itself outside the inner self towards an abundance of indefinite voices (Part I).

The characterisation of fragmental writing and the study of the various configurations of graphical and textual fragmentation reveal that the internal structure of these texts approaches that of a network (Part II).

Fragmental texts are “open works” in that they engage the reader to participate to the creation of the works itself by taking various interpretative paths (semasiology) (Part III).

The wealth and plasticity of the Portuguese language and the complexity of contemporary Portuguese texts require an epistemological analysis. This analysis is carried out all along this study in a motion of back-and-forth between the texts and the linguistic instruments combined from multi-disciplinary perspectives.

Keywords: Portuguese (language), Portuguese Literature, Utterance, Fragmentarism (literature), Configuration (linguistic)

A fragmentação na literatura portuguesa contemporânea: índices enunciativos, configurações textuais e percursos interpretativos

Resumo

Na literatura portuguesa, algumas obras apresentam elementos semiográficos que participam na sua criação através de um movimento de construção/desconstrução, colocando o texto numa dimensão para além da estritamente verbal. Este estudo centra-se neste género de texto denominado “escrita fragmental”.

Partindo deste modo de construção, o problema coloca-se da seguinte maneira: como se constrói o sentido de um ponto de vista onomasiológico e de um ponto de vista semasiológico num corpus de textos literários portugueses contemporâneos?

A análise dos indícios enunciativos do sujeito evidencia a manifestação de um “eu” fragmentado, clivado (onomasiologia), que se projecta fora do centro, no seio de uma profusão de vozes (Parte I).

A caracterização da escrita fragmental e o estudo das configurações da fragmentação gráfica e da fragmentação textual do corpus conduzem a pôr em destaque textos cujo sistema se aproxima de um sistema em rede. (Parte II)

Os textos fragmentais correspondem a « obras abertas » e convidam o leitor a participar na própria criação da obra segundo diferentes percursos interpretativos (semasiologia) (Parte III).

A riqueza e a plasticidade da língua portuguesa e a complexidade dos textos literários portugueses contemporâneos incentivam uma reflexão epistemológica que, ao longo deste estudo, se faz segundo um movimento entre os textos do corpus e os instrumentos teóricos linguísticos abertos ao diálogo interdisciplinar.

Palavras-chaves: Português (língua), Literatura portuguesa, Enunciação (linguística) Fragmentarismo (literatura), Configuração (linguística)

SOMMAIRE

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I. Approche des indices énonciatifs d'un « je » fragmenté dans la fiction portugaise contemporaine

Chapitre 1. Délimitation du champ textuel de l'étude : la fiction et l'*écriture fragmentale*

Chapitre 2. Deixis personnelle et pluralité des voix dans l'*écriture fragmentale* portugaise

Chapitre 3. Indices énonciatifs d'un « je » fragmenté en filigrane dans l'*écriture fragmentale* portugaise

PARTIE II : L'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine : configurations textuelles

Chapitre 1. L'*écriture fragmentale* dans la littérature portugaise contemporaine : déconstruction – reconstruction d'un genre textuel

Chapitre 2. Configurations de la fragmentation dans des œuvres fragmentales

Chapitre 3. L'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine : entre réseau et fractal

PARTIE III: Parcours interprétatifs dans l'*écriture fragmentale* portugaise contemporaine : de la cohérence au rythme

Chapitre 1. Délimitation du concept parcours interprétatif

Chapitre 2. La cohérence dans l'*écriture fragmentale* portugaise

Chapitre 3. Le rythme dans l'*écriture fragmentale* : entre continu et discontinu

CONCLUSION

Note Finale

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

INDEX

INTRODUCTION

La modernité est associée à la discontinuité et à la fragmentation, comme le témoignent les termes « atomisation », « fractal », « chaos », « fragmentaire », que l'on entend de plus en plus. Il se peut que cela soit un effet de mode, une influence des travaux de certains penseurs comme Maurice Blanchot, Emil Cioran, Jacques Derrida ou encore un reflet de la société qui se voit, de plus en plus, confrontée à l'éclatement et à la dispersion. Comme l'écrit Françoise Susini-Anastapoulos :

La faveur que le fragment connaît actuellement peut être globalement considérée comme une préoccupation de notre époque, où l'on ne parle que d'atomisation, de dispersion, d'éclatements identitaires et de scénarios apocalyptiques.¹

Un article de François Thual paru dans *Le débat histoire, politique, société* fait référence à la fragmentation du monde. L'auteur remarque, en comparant la mappemonde entre 1900 et 2000, que « la surface de la terre s'est fractionnée en presque deux cents Etats ». De plus, le XX^e siècle a été « plus marqué par une accélération du phénomène de fragmentation de la planète que par son commencement ».² Il y a, de plus en plus, une prise de conscience de la notion de fragmentation, et ce, à différents niveaux, que ce soit artistique, économique ou scientifique.

Pensons aux cubistes, aux œuvres de Kandinsky, de Robert et Sonia Delaunay et de Maria Helena Vieira da Silva³, pour ce qui est de la peinture ou encore aux œuvres de Karlheinz Stockhausen ou de Pierre Boulez, qui a travaillé sur la résonance, c'est-à-dire une unité de temps organisée et fractionnée, pour le domaine de la musique. En ce qui concerne les sciences, le développement de la

¹ SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise, « Fragment », in *Dictionnaire Universel des littératures*, sous la Direction de Béatrice Didier, PUF, Vol 1 A/F, 1994, p. 129.

² THUAL, François, « La fragmentation du monde », in *Le débat histoire, politique, société*, n°120, Paris, Gallimard, mai-août 2002, pp. 163-172. et aussi *La planète émietée. Morceler et lotir, un nouvel art de dominer*, Paris, Arléa, 2002.

³ Anne Philippe fait référence à l'environnement dans lequel baignait le peintre Maria Helena Vieira da Silva, en ces termes : « La discontinuité, caractéristique du tempo [*sic*] des cités modernes, a été le trait d'union ; l'agent autour duquel la circulation entière est nouée. [...] L'expérience du corps et de l'esprit est le plus souvent fragmentaire ou même contradictoire. Là où le corps se meut, l'esprit est ailleurs. [...] L'imagination, à travers la suggestion, la métaphore et les associations allait ouvrir à la représentation du monde une ère nouvelle. Autour de 1914, dans une lettre à Robert Delaunay, Kandinsky prenait conscience des étranges rapports que la musique s'appropriait à entretenir avec la peinture. » in *L'éclat de la lumière, Vieira da Silva, œuvres sur papier*, Paris, L'autre Musée, 1983, p. 12-15.

morphogenèse – thermodynamique, théories du chaos, des catastrophes et fractals – atteste aussi de cette tendance. Pour ce qui est de l'Histoire, le XX^e siècle témoigne également de la fragmentation : deux guerres mondiales, création de la bombe atomique et de la bombe à fragmentation.

Cette étude se situe dans la lignée des tendances évoquées, et est le résultat d'une prise de conscience de l'univers fragmentaire dans l'écriture littéraire. Cette prise de conscience a débuté lors de notre mémoire de maîtrise¹, s'est poursuivie avec le mémoire de D. E. A² et a abouti au présent travail. Toutefois, au long de ces années de recherche, notre conception de la fragmentation et de sa manifestation dans la littérature portugaise a évolué. En effet, si lors de notre premier travail, celui de maîtrise, nous concevions un narrateur fragmenté qui cherchait l'unification, la présente étude met l'accent sur le « moi cognitif fragmenté » ; et si lors du D. E. A., notre approche de *O Silêncio* de Teolinda Gersão a été faite selon la perspective du roman fragmentaire, il en est autrement dans cette étude, comme le dénote le choix de la dénomination *écriture fragmentale*. Cette dénomination illustre aussi une évolution car, au début de cette étude, le terme choisi était celui d'écriture fragmentaire, mais au vu des travaux qui ont été faits – nous pensons à l'œuvre de Françoise Susini-Anastapoulos ou encore aux travaux de l'Équipe de Recherche sur les Écritures Subversives – nous nous sommes aperçue que le terme écriture fragmentaire engendrait un amalgame entre fragments, aphorismes, pensées, récits fragmentaires. Notre choix – *écriture fragmentale* – s'inspire du fragment et des fractals d'après Benoît Mandelbrot³.

L'intérêt pour le monde fragmentaire est né de notre expérience en tant que lectrice et de notre rencontre avec des œuvres littéraires portugaises dans lesquelles

¹ « Deixis temporal e vozes enunciativas em *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão : fragmentação, dualidade e unicidade do narrador », mémoire de maîtrise, 104 pages, Université Paris 8, octobre 2002, (sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira). Nous avons intégré cette oeuvre dans le corpus de notre étude, cherchant ainsi à approfondir l'étude de la fragmentation.

² « La fragmentation et ses configurations dans *O Silêncio* de Teolinda Gersão », mémoire de D.E.A., 115 pages, Université Paris 8, triple sceau Universités Paris 8, Paris 3, Paris 4, octobre 2003, (sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira).

³ MANDELBROT, Benoît, *Les objets fractals. Forme, Hasard, Dimension*, Paris, Flammarion, 1995 (1^e ed. 1975).

les espaces-blancs, les énoncés inachevés, la présence d'éléments sémio-graphiques se manifestent et portent le texte vers une dimension autre que celle purement linguistique ou verbale, comme le signale M. Blanchot à propos du poème fragmenté :

[...] le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant sur un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité.¹

Nous nous sommes alors intéressée de près à cet autre « mode d'accomplissement ». Celui-ci se réalise dans un mouvement contradictoire de construction/déconstruction, puisque l'inachèvement et la discontinuité tendent à ébranler l'œuvre à plusieurs niveaux.

Au vu de ce mode d'accomplissement si particulier, touché par la fragmentation, le problème se pose de la façon suivante : de quelle manière se construit le sens d'un point de vue onomasiologique² (celui de l'énonciateur) et d'un point de vue sémasiologique (celui de l'interprétant) dans la fiction portugaise contemporaine ? Il nous semblait que la fragmentation faisait partie intégrante des œuvres étudiées et ne représentait pas un simple ornement. Ce fait a été éclairé par les propos d'Anne Herschberg-Pierrot pour qui l'inachevé représente un style, en d'autres termes, ce qui établit la spécificité de l'œuvre en question.

L'inachevé ce n'est plus ce qui manque d'un achèvement (...) mais ce qui est en cours d'accomplissement et qui caractérise le travail de l'œuvre « moderne » et son style.³

Le corpus et le contexte socio-historique

Le problème étant posé, il nous fallait réaliser une tâche délicate, celle de constituer le corpus pour notre étude. Nous sommes partie d'un choix, celui de dix

¹ BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.462.

² Nous nous inspirons ici de la théorie sémantique développée par Bernard Pottier (voir, notamment, 1992 et 2000), qui tient compte des parcours complémentaires onomasiologique et sémasiologique.

³ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le style en mouvement. Littérature et art*, 2005, Paris, Belin, p. 122.

œuvres de dix auteurs différents, cinq femmes et cinq hommes. Il s'agit d'un critère de délimitation, qui nous a conduite à la constitution du corpus suivant, présenté par ordre chronologique de la première édition des oeuvres.

- Faria, Almeida, *Rumor Branco*, 1992, (1^è. éd. 1962).
- Abelaira, Augusto, *Bolor*, 1986 (1^è. ed.1968).
- Costa, Maria Velho de, *Casas Pardas*, 1986 (1^è. éd. 1977).
- Llansol, Maria Gabriela, *O Livro das Comunidades*, 1999, (1^è. éd. 1977)
- Tavares, Urbano Rodrigues, *Dissolução*, 1977.
- Centeno, Yvette K., *No jardim das nogueiras*, 1982.
- Gonçalves Olga, *Ora Esguardae*, 1989, (1^è. éd. 1982).
- Brito, Casimiro de, *Pátria Sensível*, 1983.
- Gersão, Teolinda *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 1994.
- Nunes Rui, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, 1995.

Le choix d'un corpus entraîne toujours des risques et des conséquences dont il faut tenir compte. Il convient de se poser la question du degré de représentativité du corpus choisi, par rapport à l'objet de l'étude.

Le choix de notre corpus est influencé d'un côté par le particulier et de l'autre, par le global. En effet, chaque œuvre est unique et nous invite à avoir une approche de l'œuvre dans sa singularité et à mettre en avant sa complexité et ses particularités.

Notre corpus s'étend de 1962 à 1995 ; ceci fait en sorte que nous l'assumons comme représentatif de cette époque, puisqu'il s'insère dans un espace global socio-historique.

Pour expliquer la particularité de ces œuvres, nous mentionnerons la présence du plan non verbal ou iconique – les œuvres sont, en effet, graphiquement marquées soit par les espaces-blancs, les traits ou encore les alinéas abrupts – et la présence d'une profusion de *voix énonciatives*, au sein desquelles un sujet fragmenté se manifeste en filigrane. Notons, toutefois, que *Rumor Branco* n'exhibe pas de plan verbal, mais se divise en sept fragments (pt. « fragmentos »).

Isabel Allegro de Magalhães souligne l'influence de la crise des années 60 dans la fiction portugaise. Cette crise s'étend à divers domaines – crise politique, humaniste et culturelle – et elle correspond à la déchéance de la dictature d'António Oliveira Salazar et du régime de l'« Estado Novo ».

Herdeira deste ambiente, a década de 60 é um período de crise desse humanismo, um tempo de crítica da cultura dominante, em que a experiência de fragmentação, de perda de sentidos e da impossibilidade de reencontrar um sentido para o mundo inquieta as mentalidades.¹

Au Portugal, certains événements qui ont fortement marqué la société se sont déroulés durant les années 60. Nous pouvons citer le début de la guerre coloniale en 1961, l'immigration, la censure qui s'intensifiait, la chute d'António Oliveira Salazar et l'époque « marceliste », d'après le nom de Marcelo Caetano, qui a succédé à Salazar en 1968.

Le choix du corpus a été influencé par cette période de crise et de doute, durant laquelle les nouveaux fondements de la littérature portugaise ont été créés.

Em Portugal, e dentro da criação romanesca, a narrativa de ficção portuguesa na década de 60 apresenta uma grande variedade. Encontramos significativos traços inovadores a diferentes níveis: nas estruturas romanescas, nas temáticas e sua configuração, na linguagem. A ruptura com o universo ficcional anterior é tão clara que pode mesmo

¹ MAGALHÃES, Isabel Allegro de, « Anos 60 – Ficção », in *História da Literatura portuguesa*, (dir. Óscar Lopes, Maria de Fátima Marinho), Lisboa, Publicações Alfa, 2002, p.366.

afirmar-se que os anos 60, de par com o modernismo das duas primeiras décadas do século XX, são um período inaugural, que de algum modo “funda”, ou profundamente influi na literatura que se lhe segue.

(Magalhães, 2002: 368)

Un phénomène quel qu’il soit – crise, période de doute, révolution – a des retentissements au long du temps. Les événements des années 60 au Portugal ont eu des répercussions durant les décennies suivantes. Nous pensons à la Révolution des Œillets en 1974, aux traumatismes dus à la guerre d’Outre-mer, à la reconstruction de l’État portugais après quarante ans de dictature. Ces événements se manifestent dans la littérature portugaise par le recours à l’Histoire en tant que matière fictionnelle – en particulier dans *Ora Esguardae* d’Olga Gonçalves et *Dissolução* d’Urbano Tavares Rodrigues – par les réflexions sur l’acte même d’écrire, par la question de l’identité, du rapport avec l’autre – thèmes présents dans toutes les œuvres de notre corpus. Ce fait explique que notre corpus s’étende jusqu’en 1995 avec l’inclusion de l’œuvre de Rui Nunes, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?*.

Cette époque de rupture est aussi une époque d’ouverture sur d’autres pays et sur d’autres modes de pensée. C’est ainsi que nous pouvons mentionner l’influence de la littérature de l’Amérique du Nord et du Sud et de la littérature française, en particulier le « nouveau roman ».

Miguel Real, dans *Geração 90. Romance e Sociedade no Portugal contemporâneo*¹, retrace l’historique du roman portugais et distingue quatre phases² en mettant en relation le contenu sémantique de l’œuvre avec le moment historique dans lequel elle s’insère. L’époque qui a trait à notre corpus correspond à la troisième phase et va de 1962, avec la publication de *Os Pregos na Erva* de Maria Gabriela Llansol, à 1988, avec la publication de *Matriz* d’Yvette K. Centeno. Spécifions que dans cette

¹ REAL, Miguel, *Geração 90. Romance e Sociedade no Portugal contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001.

² Selon M. Real, la première phase va de 1900 à 1933. Durant celle-ci, les thèmes traités sont les coutumes bourgeoises, les traditions rurales ou encore les concepts nationalistes. La deuxième phase s’étend de 1933 à 1960 et correspond au réalisme (*Presença* et le néo-réalisme). La troisième phase correspond à celle de notre corpus. La quatrième et dernière phase commence en 1990 et se prolonge jusqu’à l’actualité. Miguel Real l’appelle « Realismo Urbano Total ».

troisième phase, il y a une phase intermédiaire (1980-1990) qui correspond, selon Miguel Real, à la reconstruction du roman portugais¹ (José Saramago et António Lobo Antunes) et à la réhabilitation du roman historique (*A Voz dos Denses* de João Aguiar, 1984 e *A Casa do Pó*, de Fernando Campos, 1986). La phase qui nous intéresse correspond à une époque que Carlos Reis a définie comme étant une époque de rupture :

Se rupturas existem, elas situam-se sobretudo na década de 60. Este é, de resto, um tempo que a isso mesmo é propício: coincidindo com os primeiros sinais de agonia da ditadura, aprofunda-se nos nossos escritores a disponibilidade para experiências inovadoras, que vêm romper também com a estreiteza de processos narrativos até então vigentes.²

Le recours aux fragments est lié aux époques de crise. À notre avis, l'*écriture fragmentale* se situe dans cette perspective mettant surtout en cause les notions d'unité, de totalité et de genre.

Avant de présenter le plan de notre étude, nous souhaitons expliciter les grandes lignes du cadre théorique et méthodologique dans lequel nous nous situons.

Cadre théorique et méthodologique

Ce qui a guidé notre étude, et par conséquent l'élaboration de notre cadre théorique et méthodologique, est le fait que notre corpus constitué d'œuvres fragmentales de la fiction portugaise contemporaine, de par sa complexité, requiert un point de vue interdisciplinaire. Ainsi, notre approche, au lieu de se limiter à une théorie ou à un cadre en particulier a cherché à s'enrichir en partant de la linguistique et de la littérature, piliers de notre étude, et en puisant des éléments appartenant à d'autres domaines, tels que la philosophie et la morphogénèse. Nous

¹ Cette phase est précédée d'une autre qui a miné l'unité du roman, comme l'affirme Miguel Real : « O romance acompanha a crítica e a constatação à filosofia racional de organização totalitária da sociedade: os textos são desconstruídos, instalando um divórcio entre tempo, espaço, acção e personagens (unidade do romance), privilegiando-se texto sem história real e coerente: a desconstrução das instituições vinculadas ao Estado Novo é acompanhada pela desconstrução das categorias clássicas do romance. (2001: 77)

² REIS, Carlos, « Ficções : trajectos, sentidos e discursos» in *Jornal de Letras*, Ano XVII, nº704, p.20.

nous appropriions les propos de Boaventura de Sousa Santos pour expliquer la méthodologie que nous adoptons. Celle-ci se rapproche et se raccroche à celle de la complexité développée par Edgar Morin.

O conhecimento pós-moderno, sendo total, não é determinístico, sendo local, não é descritivista. É um conhecimento sobre as condições de possibilidade da acção humana projectada no mundo a partir de um espaço-tempo local. Um conhecimento deste tipo é relativamente imetódico, constitui-se a partir de uma pluralidade metodológica.¹

Ainsi notre méthodologie et notre mode de penser ne fonctionnent pas en termes de dichotomie mais de *continuum*². Nos analyses ne correspondent pas à des bornes, elles chercheront, plutôt, à montrer que l'*écriture fragmentale* et les éléments la constituant sont appréhendables dans leur complexité, et ce, à travers un axe continu.

Rappelons que les relations entre linguistique et littérature ne sont pas toujours évidentes et que notre recherche puise surtout dans l'intersection de ces deux disciplines, jouant ainsi un rôle fondamental non seulement au niveau de l'analyse de l'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine, mais aussi au niveau épistémologique. En accord avec Fernanda Irene Fonseca³, cette intersection ne correspond pas à une accumulation ou à une superposition de connaissances mais bel et bien à un enrichissement mutuel entre les deux disciplines. En ce sens, la linguistique offre les instruments nécessaires pour analyser notre objet d'étude et la littérature incite à repenser leur validité et à en forger d'autres⁴. Ainsi, notre

¹ SANTOS, Boaventura de Sousa, *Um discurso sobre as ciências*, Porto, Edições Afrontamento, 2007 (15^e ed, 1^e ed. 1987), p.48.

² Nous nous sommes inspirée notamment de la théorie sémantique du linguiste Bernard Pottier (voir B. Pottier, 2000) et des propos du sociologue Boaventura de Sousa Santos : « A distinção sujeito/objecto é muito mais complexa do que à primeira vista pode parecer. A distinção perde os seus contornos dicotómicos e assume a forma de um *continuum* ». (2007: 26)

³ Cf. FONSECA, Fernanda Irene, «Linguística e Literatura» in *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Vol. III, Editorial Verbo, 1998, colunas 59-68.

⁴ FONSECA, Fernanda Irene, « Ainsi la littérature éclaire sans cesse le fonctionnement de la langue » cf. « Quand dire c'est feindre : théorie linguistique et fiction littéraire » in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, vol.X, 1993, pp.55-62. Rappelons que Isabel Margarida Duarte partage aussi ce point de vue et en particulier pour ce qui est du rapport entre Didactique de la langue et Littérature. (cf. DUARTE, Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira, *O relato de discurso na ficção narrativa. Contributos para a análise da construção polifónica de Os Maias de Eça de Queirós*, Lisboa, FCG-FCT, 2003.)

recherche suit un mouvement de va-et-vient entre l'étude de notre corpus et la théorisation linguistique.

Le travail d'analyse est un travail délicat lorsqu'il s'agit de textes longs, comme c'est le cas des textes de notre corpus. En effet, le linguiste, en se limitant à quelques éléments pertinents pour son analyse, court le risque de ne pas rendre compte du texte dans sa globalité. Notre approche cherche à saisir la globalité du texte, puisque, comme le souligne F. Rastier, « le global détermine le local »¹. Le texte – palier global – détermine ainsi les éléments se situant à un palier local. L'analyse à un niveau local devra permettre de déceler la configuration globale du texte, car comprendre, ce n'est pas isoler mais retrouver la forme même du mouvement, de la dynamique et du rythme du texte.

L'architecture de notre étude s'organise en trois parties, sous divisées en trois chapitres. Si nous devons utiliser une figure pour expliquer notre plan, nous utiliserions une pyramide prismatique. Chaque face représente une partie de notre étude et si nous utilisons l'adjectif prismatique, c'est pour montrer qu'à l'intérieur de cette pyramide, il y a des facettes représentant les chapitres et les sous-chapitres. La figure de la pyramide montre qu'un seul et unique objet peut être observé selon divers angles : c'est ce que nous faisons lors de chaque partie.

La première partie se centre sur le point de vue onomasiologique. Nous chercherons à cerner la manifestation d'un « je » fragmenté, clivé, dans les œuvres de notre corpus. Tout en nous appuyant sur les indices énonciatifs, nous observerons que, grâce au pouvoir référentiel de la fiction, ce sujet se projette en dehors du centre, en filigrane, au sein d'une profusion de voix parfois indéfinies.

La deuxième partie se focalise sur l'étude des configurations de la fragmentation graphique et textuelle dans la fiction portugaise contemporaine. Nous chercherons à définir ce que nous entendons par *écriture fragmentale* et en quoi elle se rapproche d'un système en réseau.

¹ RASTIER, François, *Arts et Sciences du Texte*, Paris, P.U.F., 2001, p.13.

Enfin, dans la troisième partie, nous adopterons le point de vue sémasiologique et nous nous pencherons sur les différents parcours interprétatifs que l'*écriture fragmentale* portugaise rend possibles. Ainsi, les textes fragmentaux sont conçus comme des « œuvres ouvertes » qui invitent le lecteur à participer à la création même de l'œuvre.

Au terme de cette étude, nous désirons mieux comprendre les mécanismes de la fragmentation et de la discontinuité au sein des textes littéraires, notamment ceux en langue portugaise, en mettant en avant la complexité de l'*écriture fragmentale* et du sujet qui s'y manifeste. Notre étude se veut aussi une réflexion épistémologique influencée par la notion de complexité développée par Edgar Morin. Il nous semble que le fait de décrire et d'analyser l'*écriture fragmentale* contribue au développement d'une approche différente et originale dans la façon d'aborder la langue portugaise et sa mise en œuvre dans les textes littéraires. Dans tous les cas, c'est une approche qui ne se veut ni figée ni totalisante mais qui, au contraire, questionne sans cesse, les rapports complexes entre le continu et le discontinu, l'unifié et le fragmentaire, les sujets et/ou les objets, ces *unitas multiplex*¹, selon l'expression d'Edgar Morin. Nous nous interrogeons ainsi, tout au long de notre étude, sur les modalités de la construction du sens, à laquelle chacun de nous participe. Comme l'a écrit Jacques Derrida, « l'autre collabore originairement au sens ».²

¹MORIN, Edgar, *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977, p.105.

² Le co-texte de cette citation est le suivant : « Car toute écriture est aphoristique. Aucune « logique », aucun foisonnement de lianes conjonctives ne peut venir à bout de sa discontinuité et de son inactualité essentielles, de la génialité de ses silences *sous-entendus*. **L'autre collabore originairement au sens.** (...) Le fragment n'est pas un style ou un échec déterminés, c'est la forme de l'écrit. » in DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 107. (c'est nous qui soulignons)

Partie I
APPROCHE DES INDICES ÉNONCIATIFS D'UN "JE"
FRAGMENTÉ DANS LA FICTION PORTUGAISE
CONTEMPORAINE

Dans cette partie, nous nous attellerons à étudier les indices énonciatifs qui révèlent la présence d'un « je » énonciatif fragmenté.

Dans un premier temps, nous situerons le champ textuel de notre étude, c'est-à-dire, la fiction et le choix de la dénomination *écriture fragmentale*. Puis, nous nous focaliserons la deixis personnelle, lieu d'inscription du « je » ; le corpus choisi sera analysé à la lumière de la deixis personnelle, ce qui nous permettra de mettre en avant la pluralité des voix qui émanent des textes fragmentaux. La polyphonie, l'hétérogénéité montrée et l'hétérogénéité constitutive s'avèreront des concepts pertinents pour nos analyses.

Enfin, nous nous attellerons à la caractérisation d'un « je » qui se manifeste, à travers ces voix plurielles, en filigrane.

Chapitre 1. Délimitation du champ textuel de l'étude : la fiction et l'*écriture fragmentale*

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à délimiter ce que l'on entend par le terme fiction, étant donné que les phénomènes caractéristiques de l'*écriture fragmentale*, qui seront vus tout au long de ce travail, sont rendus possibles grâce aux dispositifs fictionnels.

Nous nous situons fondamentalement dans un cadre linguistique. Néanmoins, nous ne manquerons pas de faire une brève présentation de la fiction d'un point de vue littéraire et de nous appuyer tout particulièrement sur les études narratologiques menées par Gérard Genette et Dorrit Cohn¹, afin d'enrichir notre approche et de choisir quelques points de repère.

1. La fiction : points de repères

Si nous attachons tant d'importance à la fiction pour l'étude de notre corpus, c'est parce qu'à travers ses mécanismes de recreation, elle renvoie à un monde. Ce monde construit textuellement peut intervenir dans les mentalités, comme l'énonce Thomas Pavel et, dans une certaine mesure, les transformer :

Les historiens des mentalités ont démontré que les sociétés inventent des espaces imaginaires qui laissent leur empreinte à la fois sur la vie sociale et sur les productions culturelles. Les membres de la société jugent les textes de fiction en conformité avec les lois de l'imaginaire en vigueur ; réciproquement, la fiction littéraire intervient dans le développement de l'imaginaire social, soit en confirmant l'organisation, soit en contribuant à sa transformation graduelle.²

Analyser les mécanismes fictifs, caractériser les mondes (re)créés dans notre corpus, est une façon de contribuer à la compréhension du monde réel et imaginaire, ou plutôt des mondes.

La plupart des auteurs sont d'accord sur le fait que le terme fiction se prête à de multiples interprétations. Originnaire du latin *fingere* , « faire, former », la fiction

¹ Nous nous sommes aussi appuyée sur d'autres auteurs tels que Käte Hamburger (1986) et Thomas Pavel (1988).

² PAVEL Thomas, *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988, p.125.

désigne un « fait imaginé (*opposé à réalité*), création de l'imagination»¹. Remarquons que la fiction existe depuis des temps immémoriaux et qu'elle a fait l'objet, depuis l'Antiquité, de multiples réflexions. Réfléchir sur la fiction peut nous mener sur divers chemins, divers questionnements, tels que le problème des relations entre littérature et réalité, les notions de mimésis et de mensonge, de vraisemblable et d'in vraisemblable, ou encore une forme de connaissance et de compréhension—comme l'explique Thomas Pavel.

Pour notre part, tout au long de ce travail, nous considérerons la fiction comme mécanisme de construction linguistique et textuelle et comme moyen de connaissance et de compréhension de la réalité ou du moins de ce qui nous entoure² :

Saindo da realidade, a ficção torna mais apurada e sensível a nossa percepção do real, corrobora as nossas faculdades críticas, revela, através do paradoxo, forças e motivações.³

1.1. La fiction d'un point de vue narratologique

D'après Dorrit Cohn, pour Gérard Genette⁴, la fiction représente une manière de sortir du monde de la vérité et de la persuasion. En effet, G. Genette, en se basant sur les travaux du philosophe logicien Frege, pointe le fait que l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux. Il se positionne sur un autre plan.

¹ Source : *Le Petit Robert*, entrée : fiction, p. 428.

² C'est aussi ce que pense Hans Vaihinger: "A faculdade de pensar, para Vaihinger, realiza-se numa série de ficções, graças às quais nos orientamos no nevoeiro dos sentidos e conseguimos um domínio, pelo menos temporário, da realidade. O estudo do conhecimento é, assim, estudo de ficções."² Voir article « Ficção » in *Enciclopédia Einaudi*, vol.17. Literatura e Texto, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, pp. 41-56. (c'est nous qui soulignons)

³ *Idem*, p. 48.

⁴ Cette remarque est faite par Doritt Cohn dans *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil (2001 : 25) à partir de cette citation de Genette: « Le poète doit plutôt être artisan d'histoire que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint c'est des actions. » in Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p.25.

Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours.

(Genette, 1991 : 19)¹

Gérard Genette distingue, dans *Fiction et Diction*, deux régimes de littérarité : le constitutif et le conditionnel. Le constitutif régit deux types de pratiques littéraires : la fiction (narrative, dramatique) et la poésie. Il existe un troisième type de littérarité qui est la non fiction correspondant à la diction : « On distingue donc la littérature de fiction, qui incarne le caractère imaginaire de ses objets et la littérature de diction qui a trait aux caractéristiques formelles ». (Genette, 1991 : 31)

Gérard Genette, comme la plupart des critiques, admet que les frontières de la fiction sont floues :

Dire que la fiction (verbale) est toujours constitutivement littéraire ne signifie pas qu'un texte de fiction soit toujours constitutivement fictionnel (...) peut-être, une histoire que d'autres tiennent pour véritable peut vous laisser totalement incrédule, mais vous séduire comme une espèce de fiction : il y aura bien là une sorte de fictionnalité conditionnelle, histoire vraie pour les uns et fiction pour les autres.

(Genette, 1991 :34)

Dorrit Cohn considère que la plupart des critiques ne définissent pas la fiction de manière précise et elle spécifie son point de vue :

Mais il est peut être permis d'espérer qu'une prise de conscience plus nette de l'instabilité sémantique du terme [de la fiction] conduira les critiques littéraires à adhérer à sa seule signification générique restreinte. En ce qui me concerne, j'ai en tout cas l'intention de l'utiliser au sens exclusif de « récit littéraire non référentiel ».

(Cohn, 2001 : 27)

D'une certaine manière, cet auteur suit la définition donnée par Paul Ricœur². En effet, le philosophe entend la fiction comme synonyme du récit en général. Le

¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, p.19.

² RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, tome I, Seuil, 1983, p.133 s.

récit non référentiel est compris d'un point de vue plus restreint. Dorrit Cohn explicite la notion « non référentiel » en ces termes : « Il signifie que l'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère. » (2001 : 29) Il faut noter, comme le fait remarquer l'auteur que « les cadres internes de référence ¹ ne sont en aucun cas indépendants du monde réel que nous connaissons. » (2001 : 30).

Le choix du titre *Le propre² de la fiction* révèle une volonté de mettre en valeur l'existence de deux autres propriétés caractéristiques de la fiction :

(1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude; (2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte.

(Cohn, 2001 : 31)

Nous remarquons, d'après les propos de l'auteur, que la fiction reste attachée au monde réel et qu'en même temps – c'est une des caractéristiques de la fiction – elle permet d'atteindre une autre dimension extérieure au monde réel tout en lui restant liée. Ceci est possible à partir des critères de non exactitude et participe à la connaissance du monde comme l'ont mentionné Thomas Pavel et Hans Vaihinger.

Il est intéressant de voir que Gérard Genette aussi bien que Dorrit Cohn ont eu recours à la comparaison pour définir la fiction. Le premier s'est attaché à déterminer ce que sont le récit factuel et le récit fictif³ ; la deuxième se propose de définir la différence entre récit fictif et récit historique⁴.

Afin de délimiter et de comprendre les frontières entre récit de fiction et récit historique ou factuel, notre réflexion s'appuiera sur quelques auteurs qui se sont penchés sur cette question.

La plupart des auteurs sont d'accord avec le fait qu'il est plus difficile de distinguer récit factuel et récit fictif lorsqu'il s'agit de textes écrits à la première personne.

¹ L'expression "cadre interne de référence" est empruntée à Benjamin Harshaw. (Cohn, 2001 : 30)

² C'est nous qui soulignons.

³ Cf. GENETTE, 1991, chapitre 3.

⁴ Cf. COHN, 2001, chapitre 2.

Dorrit Cohn propose un tableau qui permet de visualiser l'opposition entre « histoire » et « fiction » ainsi que la distinction entre « formes narratives à la première et la troisième personne ». Nous le reprenons car il présente très clairement les relations entre domaines, formes narratives et personnes :

Domaine : Histoire		
Régime : troisième personne	biographie Strachey <i>La Reine Victoria</i>	autobiographie Rousseau <i>Les Confessions</i>
	roman à la 3 ^{re} personne hétérodiégèse biographie fictionnelle Tolstoï <i>Ivan Ilitch</i>	roman à la 1 ^{re} personne homodiégèse autobiographie fictionnelle Brontë <i>Jane Eyre</i>
Domaine : Fiction		
Régime : première personne		

Tableau 1. Histoire, fiction et formes narratives 1^e et 3^e personnes d'après Dorrit Cohn (2001 : 37)

Comme nous pouvons le voir, il convient de faire une distinction entre autobiographie et biographie, entre les écrits à la 1^{re} et à la 3^e personne, et ainsi déterminer ce qui est référentiel et ce qui ne l'est pas.

Cependant Philippe Lejeune ¹ explicite que, lorsqu'il s'agit d'une autobiographie, il est plus difficile de déterminer si nous sommes dans le domaine de la fiction ou pas. Les autobiographies fictionnelles ont les mêmes mécanismes que les factuelles.

Comme indice de fiction ou d'histoire, le « statut ontologique » du locuteur, tel qu'il est énoncé par Dorrit Cohn, pourrait être une aide pour bien distinguer les deux domaines :

Le critère principal de la distinction entre narration de soi réelle et fictionnelle saute aux yeux. Elle s'articule tout simplement autour du statut ontologique du locuteur –

¹ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

j'entends par là son identité ou sa non-identité avec l'auteur sous le nom duquel le récit a été publié.

(Cohn, 2001 : 55)

Il nous semble que ce critère de distinction n'est pas aussi simple et évident que cela peut paraître. En effet, et comme le souligne Philippe Lejeune, le lecteur peut s'attendre à une part de fabulation ou de représentation faussée de la réalité ou du monde exposé ; l'écrivain peut toujours mentir ou modifier le passé.

John Searle ne distingue pas non plus histoire et fiction :

Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permettent d'identifier un texte comme œuvre de fiction. [...] Les actes d'énonciation de la fiction ne se distinguent pas des actes d'énonciation du discours sérieux, et c'est pour cette raison qu'il n'y a pas de propriété textuelle qui pourra identifier un champ du discours comme œuvre de fiction.¹

(Searle, 1982 : 109-111)

Roland Barthes, dans le « Le discours de la langue » s'interroge aussi sur la différence entre la « narration des événements passés » et la « narration imaginaire ». Il ne voit pas de différence entre les deux.

C'est sur ce dernier point que l'on voudrait proposer ici quelques réflexions : la narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la « science » historique, placée sous la caution impérieuse du « réel », justifiée par des principes d'exposition « rationnelle », cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ?²

(Barthes, 1982 : 153)

Dans sa recherche de distinction entre le récit factuel et le récit fictif, G. Genette analyse les procédés de vitesse, de fréquence et de mode, dans les deux

¹ SEARLE John, « Le statut logique du discours de fiction », in *Sens et Expression*, Paris, Ed. de Minuit, 1982, p.109 et p.111.

² BARTHES, Roland, « Le discours de la langue », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1982, p.153.

types de récit. C'est dans le mode que réside une des distinctions les plus accentuée entre récit factuel et récit fictionnel, comme le passage suivant l'explique :

Si seule la fiction narrative donne un accès direct à la subjectivité d'autrui ce n'est pas par le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif, dont l'auteur *imagine* les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter. D'où la présence d'« indices » que sont les verbes de sentiment et de pensée attribuées, sans obligation de justification ; le monologue intérieur (...). Le style indirect libre explique la coexistence des temps du passé et des déictiques temporels ou spatiaux dans des phrases comme « Comme M. parcourait pour la dernière fois le port européen, car demain son bateau partait pour l'Amérique.

(Genette, 1991 : 76)

Gérard Genette arrive à la conclusion que la différence entre récit fictif et récit factuel n'est pas très évidente : « ces échanges réciproques nous amènent donc à atténuer fortement l'hypothèse d'une différence a priori de régime narratif entre fiction et non-fiction. » (p.91), et ainsi il rejoint l'argumentation de Searle sur certains points et celle de K. Hamburger sur d'autres. Nous nous permettons de citer longuement l'auteur afin de mieux suivre son raisonnement :

Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas si éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance [...] Ou, pour le dire autrement : que Searle a raison en principe (contre Hamburger) de poser que toute fiction, et pas seulement le roman à la première personne, est une simulation non sérieuse d'assertion de non-fiction, ou, comme dit Hamburger d'énoncés vérités ; et que Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices (facultatifs) de fictionnalité.

(Genette, 1991 : 92)

Attelons-nous à déterminer la fiction à partir d'instruments linguistiques.

1.2. La fiction d'un point de vue linguistique

Après avoir cerné la fiction d'un point de vue narratologique, nous allons nous pencher sur quelques théories linguistiques. Celles-ci nous serviront de plateforme afin de mieux appréhender la notion en cause et seront surtout appliquées tout au long du second et du troisième chapitre de cette partie.

Nous focaliserons notre attention, dans un premier temps, sur les types de discours développés au sein de l'interactionnisme socio-discursif conçu par Jean-Paul Bronckart, puis, dans un deuxième temps, sur les notions de « ramification », « translation de référence » développées par Óscar Lopes, reprises et appliquées à la deixis temporelle par Fernanda Irene Fonseca. Dans ce travail, nous nous proposons de rattacher ces notions à la deixis personnelle.

1.2.1. Les types de discours de l'ordre du RACONTER : récit interactif et narration

Comme le souligne J.P. Bronckart¹, l'interactionnisme socio-discursif (ISD) s'appuie sur deux notions : l'action langagière et le modèle de l'architecture textuelle.

Les produits base de l'ISD sont d'une part le modèle de l'action langagière qui vise à conceptualiser les conditions synchroniques des conditions de production des textes et, le modèle de l'architecture textuelle.²

Nous nous attacherons plutôt au modèle de l'architecture textuelle, toutefois, quelques mots pour cerner ce qu'est l'action langagière s'avèrent nécessaires pour appréhender d'une part, la relation entre action de langage et texte et , d'autre part, le dessein de l'interactionnisme socio-discursif (ISD).

¹ BRONCKART, J-P., *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.

² BRONCKART, Jean-Paul, « Les différentes facettes de l'interactionnisme socio-discursif » in *Calidoscópio*, Vol.3, n°3, UNISINOS (Brésil), 2005, pp.143-159.

Les textes s'insèrent toujours dans une activité de langage¹ et ont une incidence sur le développement et sur l'agir humain. Ils matérialisent l'action de langage qui est une unité psychologique abstraite correspondant aux représentations que l'agent a par rapport aux contextes d'action. L'activité de langage se manifeste et agit à un niveau collectif, alors que l'action de langage se situe à un niveau individuel.

Pour ce qui est du deuxième concept base de l'ISD, le modèle de l'architecture textuelle, il est décrit comme un feuilleté constitué de trois niveaux organisationnels – les mécanismes de prise en charge énonciative, les mécanismes de textualisation et l'infrastructure générale. Ces trois niveaux se superposent les uns aux autres et interagissent entre eux. Les mécanismes énonciatifs correspondent au niveau extérieur. Viennent ensuite les mécanismes de textualisation et enfin, l'infrastructure générale qui correspond au niveau le plus profond de l'architecture textuelle.

Présentons de manière succincte, les éléments appartenant aux trois niveaux organisationnels. Les mécanismes énonciatifs dépendent plus de la situation de communication, d'où son appartenance au niveau superficiel, et englobent la « distribution des voix » et le « marquage des modalisations ». Les mécanismes de textualisation sont en rapport avec la progression du contenu thématique du texte et englobent la connexion, la cohésion nominale et la cohésion verbale. Terminons par l'infrastructure générale, correspondant au niveau le plus profond de l'architecture, car moins sujette à la situation de l'action, et réunissant le plan de texte, les types de discours, les séquences et autres formes de planification et, enfin, les différentes modalités de planification des types de discours.

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons à un point particulier du modèle, les types de discours qui appartiennent à l'infrastructure générale, et ce, dans le but de cerner les mécanismes fictionnels d'un point de vue linguistique.

Les types de discours sont observables dans les différents segments qu'un texte comprend, et correspondent à des formes d'organisation linguistique : « Les **types**

¹ L'activité de langage est définie par J-P. Bronckart et K. Stroumza comme : « phénomène collectif d'élaboration et de mise en circulation de textes, dont la visée ultime est d'établir une entente sur ce que sont les contextes et les propriétés des activités en général », in « Les types de discours comme traces cristallisées de l'action du langage » in Roulet, E. & Burger, M. *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque »: l'incipit de roman de R. Pinget Le Libera*, Nancy, 2002, p.223.

de discours sont des *formes d'organisation linguistique*, en nombre limité, dont sont composés, selon des modalités diverses, tous les genres textuels »¹. Ces derniers ne sont pas exclusifs d'un seul et unique genre, ce qui fait qu'un même type de discours apparaît dans divers genres textuels. Ces formes linguistiques traduisent des opérations psychologiques, se reflétant dans la création de mondes discursifs spécifiques, qui naissent de la relation entre les coordonnées générales et qui organisent le contenu thématique mobilisé dans le texte et les coordonnées du monde ordinaire, c'est-à-dire de la situation d'énonciation.

Ainsi, J.-P. Bronckart distingue les mondes de l'ordre de l'EXPOSER et les mondes de l'ordre du RACONTER ².

Pour ce qui est de l'ordre de L'EXPOSER, il y a **conjonction** entre le monde discursif et le monde ordinaire, ce qui fait que l'interprétation du contenu thématique se fait en accord avec la situation d'action, c'est-à-dire, la situation dans laquelle le texte est produit.

L'ordre du RACONTER se fait à partir de la **disjonction** entre le monde discursif et le monde ordinaire ; le monde discursif est alors posé dans un « ailleurs ». L'interprétation du contenu thématique ne dépend pas de la situation d'action.

J.-P. Bronckart pose une deuxième distinction à l'égard des mondes discursifs, celle d'un rapport d'implication ou d'autonomie qu'entretiennent les instances d'agentivité avec les paramètres matériels de l'action langagière. La citation suivante nous présente clairement les deux phénomènes.

Dans le premier cas, le texte mobilise ou « **implique** » les paramètres de l'action langagière, sous la forme de renvois déictiques à ces mêmes paramètres, qui sont intégrés au contenu thématique même ; en conséquence, pour interpréter complètement un texte, il faut avoir accès à ses conditions de production. Dans le deuxième cas, le texte se présente dans une relation **d'autonomie** à l'égard des paramètres de l'action langagière, et son interprétation ne requiert dès lors aucune connaissance des conditions de production.

(Bronckart, 1996 : 156-157)

¹ Bronckart, 1997, p.254.

² J.-P. Bronckart explique que les travaux de Benveniste (1966), de Weinrich (1973) et de Simonin-Grumbach (1975) ont été décisifs dans la détermination des mondes discursifs et des types de discours.

En conséquence de quoi, Bronckart propose quatre types de discours, à savoir le discours interactif, le discours théorique, le récit interactif et la narration, que l'auteur présente sous forme de tableau :

		Coordonnées générales des mondes	
		Conjonction EXPOSER	Disjonction RACONTER
Rapport à l'acte de production	Implication	Discours interactif	Récit interactif
	Autonomie	Discours théorique	Narration

Tableau 2. Les types discursifs (1997 : 159)

Étant donné que notre objectif est de caractériser la fiction d'un point de vue linguistique, nous nous pencherons sur l'ordre du RACONTER, qui pose le monde discursif dans un « ailleurs », et nous essayerons d'établir quelques repères permettant de mieux comprendre ce que l'auteur entend par les deux types de discours : « récit interactif » et « narration ».

Le récit interactif est un type de discours monologué, qui se déclenche dans une situation d'interaction qui peut être réelle (et originellement orale), ou mise en scène dans le cadre d'un genre écrit comme le roman ou la pièce de théâtre. Ce caractère monologué se traduit notamment par l'absence de toute phrase déclarative.

(Bronckart, 1997 :176)

Les indices qui marquent la présence du récit interactif sont les suivants : système temporel de l'« histoire » ou « temps narratifs », présence d'organismes temporels, présence de pronoms et adjectifs de première et de deuxième personne du singulier et du pluriel - qui correspondent aux protagonistes qui interagissent dans le texte, anaphores nominales et pronominales.

La narration est un type de discours généralement écrit et toujours monologué, qui ne comporte en conséquence que des phrases déclaratives.

(Bronckart, 1997 : 179)

Quels indices pouvons-nous retrouver permettant la caractérisation de la narration ? L'auteur énonce les indices suivants : présence du sous-système temporel de « l'histoire » ou « temps narratifs », organisateurs temporels, absence de pronoms de première et deuxième personne au singulier et au pluriel, anaphores pronominales et nominales.

Nous présentons ci-dessous un tableau récapitulatif des caractéristiques linguistiques du récit interactif et de la narration à partir de la proposition de J.-P. Bronckart (1997 : 175-181).

ORDRE DU RACONTER	
RÉCIT INTERACTIF	<p>Généralement monologué</p> <p>Absence de phrase non déclarative</p> <p>Exploitation d'un sous-système de verbes appartenant aux temps de l'histoire (Benveniste) ou temps narratifs (Weinrich), dominance du passé composé et de l'imparfait (parfois utilisation du passé simple, plus-que-parfait, futur simple et conditionnel)</p> <p>Présence d'organiseurs temporels (adverbes, syntagmes prépositionnels, coordonnants, subordonnants, etc.)</p> <p>Présence de pronoms et adjectifs de première et deuxième personne du singulier et du pluriel, renvoyant directement aux protagonistes de l'intervention verbale</p> <p>Présence dominante d'anaphores pronominales parfois associées à des anaphores nominales (répétition fidèle du syntagme précédent)</p> <p>Densité verbale élevée</p> <p>Densité syntagmatique très faible</p>
NARRATION	<p>Généralement écrit et monologué</p> <p>Présence exclusive de phrases déclaratives</p> <p>Exploitation d'un sous-système de verbes appartenant aux temps de l'histoire (Benveniste) ou temps narratifs (Weinrich), dominance nette du passé composé et de l'imparfait (parfois utilisation du passé antérieur et du plus-que-parfait, conditionnel)</p> <p>Présence d'organiseurs temporels (adverbes, syntagmes prépositionnels, coordonnants, subordonnants, etc.)</p> <p>Absence de pronoms et adjectifs de première et deuxième personne du singulier et du pluriel, renvoyant directement aux protagonistes de l'intervention verbale</p> <p>Présence conjointe d'anaphores pronominales et d'anaphores nominales (répétition fidèle du syntagme antécédent avec substitution lexicale)</p>

	Densité verbale moyenne
	Densité syntagmatique moyenne

Tableau 3. Caractéristiques linguistiques du récit interactif et de la narration d'après J.-P. Bronckart

D'après les indices exposés ci-dessus, nous pouvons remarquer que la grande différence entre le récit interactif et la narration est la présence ou l'absence des marques de première et deuxième personne (singulier ou pluriel). Néanmoins, comme le souligne J.-P. Bronckart, la bipartition de ces deux types de discours peut être problématique¹. Ainsi, l'auteur présente un éventail des variantes de la narration², comme par exemple, un extrait d'un roman écrit à la première personne et une autobiographie. De plus, il explicite que, dans le premier cas, celui du roman, le recours à la première personne ne renvoie pas à l'auteur directement.

Les pronoms à la 1^{ère} personne attestables dans ce segment ne constituent dès lors nullement des indices d'un renvoi déictique à l'auteur ; ils sont les indices d'une relation d'identité posée entre le narrateur et le personnage-héros de l'histoire.

(Bronckart, 1997 : 200)

Pour ce qui est de l'autobiographie, l'auteur fait écho à l'œuvre de P. Lejeune *Le Pacte autobiographique* (1975) et démontre que les pronoms font référence à une deixis externe car le personnage est une représentation de l'auteur.

Si au travers du personnage figuré, les pronoms à la 1^{ère} personne renvoient *in fine* à l'auteur, ce n'est pas l'auteur en tant qu'il produit son action langagière dans une situation déterminée, mais à l'auteur en tant qu'acteur de l'histoire mise en scène.³

(Bronckart, 1997 : 200)

¹ Les frontières entre le récit interactif et la narration ne sont pas étanches, certains textes peuvent se situer sur une frontière entre les deux types discursifs. J.-P. Bronckart parle de variante et de fusion entre types de discours. (cf. 1997, pp.189-211.)

² BRONCKART, 1997, p. 198.

³ L'auteur se base sur la distinction faite par K. Hamburger (1986) entre *Je-Origine réel* et le *Je-Origine fictif*

Remarquons que J.-P. Bronckart pointe le fait que l'interactionnisme socio-discursif est « un cadre théorique et méthodologique pour l'analyse des processus à l'œuvre dans toute production textuelle »¹ et que ce n'est pas une théorie finie et fermée sur elle-même. Bien au contraire, elle fonctionne comme plateforme où plusieurs théories se croisent afin de mieux appréhender, décrire, analyser les productions textuelles. En ce sens, J.-P. Bronckart souligne la nécessité de poursuivre le développement de la théorie : « Nous la poursuivrons en tentant de dépasser les évidentes lacunes de notre méthodologie et de notre théorie actuelles ».²

Par ailleurs et comme l'affirme l'auteur lui-même, au sein de l'activité littéraire, sont créés des textes qui sortent des classifications habituelles et qui sont en rapport avec l'évolution des genres textuels et/ou la création de nouveaux genres.

Nous nous proposons donc, dans ce travail, d'analyser, de caractériser ce qu'est l'*écriture fragmentale* et espérons, ainsi, contribuer³ à une meilleure connaissance des types de discours du RACONTER.

1.2.2. Ramification référentielle

Nous nous attellerons, dans ce qui suit, à partir des notions développées par Óscar Lopes et reprises par Fernanda Irene Fonseca, à constituer un instrument qui puisse rendre compte de la complexité du sujet énonciateur des textes fragmentaux, et ce, à partir des notions de « translation » et de « ramification ».

Dans son article « Referência, translação de referência » e « Excesso referencial » – uma leitura do « excesso » em dois textos de Óscar Lopes –⁴, F. I. Fonseca part des notions définies par O. Lopes – « translação de referência » et « excesso referencial » et les confronte avec les notions de « deixis », « ramification », « monde d'expectatives ».

¹ Bronckart, 1997, p. 335.

² Bronckart, 1997, p. 337.

³ Voir Partie II, Chapitre 2., 2.2.2. Cohésion verbale: flottement, brèche temporelle.

⁴ Cet article a été publié dans les Actes de l' « Encontro de Homenagem ao Professor Óscar Lopes – 4 e 5 de Junho de 1987 », A.P.L., Lisboa, 1991, pp.187-199., et dans *Revista de Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II série, vol.IV, 1987, pp. 137-149.

Ces notions côtoient le concept de référence, qui nous intéresse d'une manière particulière puisqu'il nous permettra de vérifier l'idée de translation du sujet énonciateur, qui sera développée dans le troisième chapitre.

1.2.2.1. La référence

Penchons-nous sur la notion de référence en liaison avec celle de la fiction. Nous mentionnerons deux explications pour ce qui est de la richesse cognitive de la fiction¹. La première s'inspire des travaux de Goodman (1968, 1989) où il est dit que dans le discours fictionnel la notion de référence y est élargie.

Le discours fictionnel est un discours à dénotation littérale nulle, mais elle élargit la notion de référence en y incluant d'une part la dénotation métaphorique, d'autre part des modes de référence non dénotationnelle. Ainsi une assertion dont la dénotation est nulle lorsqu'elle est lue littéralement peut devenir vraie (c'est-à-dire peut dénoter) lorsqu'elle est lue métaphoriquement.

(Schaeffer, 1995 : 376)

La deuxième explication est en lien direct avec la logique modale et la théorie des mondes possibles. Pour la logique modale, une assertion contrefactuelle (« si x avait été le cas, alors y ») fait référence à « un monde possible, c'est-à-dire à une alternative du monde réel ». Il est intéressant de voir que cette conception existait déjà dans la pensée de Leibniz et qu'elle a permis à la sémantique fictionnelle de fonctionner en termes de « mondes possibles »².

¹ SCHAEFFER, Jean-Marie, « Fiction » in (ss. direct. O. Ducrot, J.M. Schaeffer) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pp.373-376.

² Robert Martin a repris et développé la notion de « mondes possibles » sans, toutefois, qu'il y ait un lien direct avec la fiction : « la sémantique des mondes possibles se trouve liée soit à l'ignorance du passé soit à l'incertitude inhérente du l'avenir. » (1983 : 29) Le linguiste distingue deux conceptions du possible – la « diodérienne » et la « kripkéenne ». La première conception suppose la linéarité du temps et la deuxième la ramification du temps. Ainsi, Robert Martin appelle « mondes possibles » les « instants d'un temps ramifié ». *Pour une logique du sens*, Paris, P.U.F., 1983.

Cette solution [les mondes possibles] a été reprise par un certain nombre de critiques et de philosophes (...) qui considèrent que la fonction dénotationnelle des énoncés fictifs réfère à des mondes fictionnels créés par l'auteur et (re)construits par les lecteurs.

(Schaeffer, 1995 :376)

D'un point de vue strictement linguistique, il y a trois types de mécanismes référentiels décrits par Catherine Kerbrat-Orecchioni¹; sont alors distinguées, la référence absolue, la référence relative au contexte linguistique (cotexte) et la référence relative à la situation de communication. Pour ce qui est des textes de notre corpus, les trois types de référence seront pris en compte. La référence absolue tient compte du monde et des connaissances que nous avons de celui-ci, élément, entre autres, utilisé dans la compréhension textuelle. Comme nous l'avons vu lors des types de discours de l'ordre du RACONTER, un monde discursif est créé, détaché des coordonnées de la situation d'action. Toutefois, le texte s'insère toujours dans une activité déterminée qui a une incidence particulière sur le texte. Un texte est toujours produit et reçu dans une situation donnée, dans un contexte particulier. Il est ainsi nécessaire de prendre en compte la situation de communication pour toute réflexion sur le texte.

1.2.2.2. La translation référentielle

Dans l'article mentionné précédemment, F. I. Fonseca se penche principalement sur la notion de « ramification », qu'elle met en rapport avec la deixis.

A meu ver a noção de ramificação deve ser relacionada antes de mais com a deixis, concebendo-se a ramificação deíctica como figura capaz de dar conta da possibilidade inerente aos operadores deícticos de realizar uma referência transposta, de operar o que no texto de O. Lopes é designado como “translação de referência”.

(Fonseca, 1991: 102)

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.35.

Or, il s'avère que nous nous intéressons principalement à la deixis personnelle, espace où se manifeste le « je ». Nous essayerons d'appliquer la notion de « translation de référence » et celle de « ramification » au domaine de la deixis personnelle.

En effet, comme nous allons l'observer, les textes fragmentaux présentent un processus fort particulier au niveau des *voix énonciatives*. Étant donné que notre domaine de recherche est celui de la fragmentation, le même processus qui se manifeste au sein des *voix énonciatives* nous intéresse particulièrement. Si la totalité des textes de notre corpus se centre sur le « je » énonciateur, il s'avère que, parfois, ce point de repère de l'énonciation « je, ici, maintenant » se disloque et se meut vers un « je-autre ».

1.2.3. La deixis « am Phantasma »

Dans son étude sur la deixis temporelle¹, F. Fonseca s'appuie notamment sur les travaux de Karl Bühler pour ce qui est des différentes façons dont le langage montre, pointe la réalité et/ou le monde créé. Si nous nous intéressons à notre tour à cet auteur allemand, c'est dans l'idée d'approfondir la notion de deixis personnelle partant des divers champs, et des diverses formes de référer. K. Bühler² part de l'étude des démonstratifs et arrive à la distinction entre deux « champs » : le *Symbolfeld* et le *Zeigfeld*³. Fernanda Irene Fonseca définit le *Zeigfeld* comme étant de nature linguistique :

A novidade desta teoria consiste na definição de um *campo mostrativo* cujo centro (“*origo*”) é o sujeito falante e as suas coordenadas espaço-temporais (“*ego-hic-nunc*”). O *campo mostrativo* assim definido é de natureza linguística já que se desenha a partir de um sistema de coordenadas instituído por cada acto de enunciação e só por ele.

(Fonseca, 1992: 86)

¹ FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

² BÜHLER, Karl, *Sprachtheorie*, Jena, Gustav Fischer, 1934. Traduction en espagnol, *Teoría del Lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1979. Nous avons consulté la traduction.

³ Le premier champ serait le champ symbolique et le second le champ de « monstration ».

La théorie du système de champs développée par K. Bühler nous paraît fondamentale puisqu'elle montre la capacité qu'a le langage de représenter une « multitude illimitée » à partir de formes limitées : « con un repertorio limitado de formas lingüísticas representar de un modo suficientemente diferenciado y exacto una multiplicidad ilimitada »¹.

C'est, en effet, un des aspects fascinants du langage : partir de formes délimitées telle que la première personne, le « je », et arriver à la multiplicité inhérente au sujet et ce, par des dispositifs linguistiques et ainsi, référer que ce qui n'est pas dans le réel, a aussi une existence, ou du moins, une possibilité d'existence.

Revenons aux moyens dont dispose le « champ de monstration »² (*Zeigfeld*). Bühler en distingue trois : deixis « ad oculos », anaphore et deixis « am Phantasma »³.

Nous nous focaliserons sur la deixis « am Phantasma » et sa pertinence pour notre travail puisqu'elle permet de créer, à travers divers moyens, des choses et des êtres qui ne sont pas présents dans le champ situationnel. F. I. Fonseca l'expose clairement :

A deixis « am Phantasma » diz respeito à possibilidade de apontar, usando os deícticos, para seres, objectos ou acontecimentos situados num *campo mostrativo imaginário*, isto é, evocado pela memória ou (re)construído pela imaginação.

(Fonseca, 1992: 91)

La deixis « am Phantasma » découle de la transposition du « je-ici-maintenant ». Bühler s'appuie sur les termes de mémoire non immédiate et de fantaisie, d'un point de vue psychologique, afin d'étayer la deixis en question.

¹ BÜHLER, 1979, p.95.

² Nous avons pleine conscience que le terme « monstration » peut être pris comme un néologisme. Néanmoins, nous avons trouvé une définition dans le dictionnaire on-line *Alexandria* (<http://www.sensagent.com/dictionnaires/fr-fr>) qui le définit comme « action de montrer », « action de faire connaître à quelqu'un ». Le dictionnaire remarque que l'emploi de ce mot est rare.

³ Par deixis « ad oculos », K. Bühler entend une action de montrer verbalement les objets présents dans le champ de « monstration » situationnel. L'expression « ad oculos » dénote le caractère visible, concret et réel de ce type de deixis. La deixis anaphorique part de la deixis « ad oculos » et subit une transposition vers l'espace textuel. Nous ne sommes plus dans l'espace réel et concret mais dans celui de la mémoire immédiate des interlocuteurs. F. Irene Fonseca a déterminé les trois types de deixis de manière approfondie et pertinente. (cf. 1992, pp. 84-96)

Si el psicólogo tropieza con cualesquieres funciones en el campo de la llamada retención *inmediata*, busca luego funciones análogas en el campo de la retención no ya inmediata sino *mediata*, es decir, en el campo de los *recuerdos* y de la *fantasía* constructiva. Su expectativa de encontrarse también allí con los demostrativos no es defraudada, sino cumplida en una manera insospechada/.../. Queremos llamar a este tercer modo de postración la *deixis en fantasma*.

(Bühler, 1979: 141)

Comme nous le remarquons les processus mis en œuvre lors de la deixis « am Phantasma » sont les mêmes que ceux de la fiction. Nous sortons de l'espace référentiel vers un autre espace recréé à partir de la mémoire non immédiate et de la fantaisie du locuteur. Nous pouvons tracer un parallèle entre la deixis « am Phantasma » et la définition donnée par Dorrit Cohn pour la fiction, c'est-à-dire un « récit non référentiel ». (Cohn, 2001 : 27) ou avec les types de discours, récit interactif ou narration, tels qu'ils sont définis dans l'interactionnisme socio-discursif.

Ce parallélisme se confirme avec la proposition de F. I. Fonseca d'appeler la deixis « am Phantasma » *deixis fictive ou deixis narrative* car, comme l'explique la linguiste, le mode de « monstration » est le même. (1992 : 93).

Soulignons que notre intérêt pour la fiction réside en grande partie dans le fait que tous les processus liés à la fragmentation, analysés tout au long de cette étude sur la littérature portugaise contemporaine sont possibles grâce au pouvoir référentiel de la fiction.

Afin de délimiter le champ textuel de notre étude, nous nous attellerons, dans ce qui suit, à expliciter le choix de la dénomination « *écriture fragmentale* ».

2. Écriture fragmentale : choix de la dénomination

Etymologiquement, le mot fragment vient du latin *fragmentum* (*frangere* briser, rompre). Le fragment désigne d'après le Petit Robert :

un morceau d'une chose brisée ou déchirée, ou un reste de quelque chose présentant un intérêt historique, scientifique, etc., ou encore un morceau d'une œuvre, d'un texte, etc.,

ou finalement, une partie plus ou moins importante de quelque chose, par opposition au tout.¹

Ainsi, la fragmentation représenterait le processus et le fragment le résultat ; le résultat est un produit fini, statique. Or, il s'avère que notre intérêt réside dans un autre type de résultat, non pas un produit fini, ni statique mais bien au contraire un produit en cours, dynamique, organique. De là s'explique notre choix du terme fragmental². Le choix de ce terme vise à mettre en avant plusieurs aspects. Tout d'abord, ce choix montre que notre objet d'étude, tout en ayant hérité de certaines caractéristiques du genre fragment, a aussi sa propre identité, sa propre individualité. En effet, le fragment appartient aux formes brèves et présente une forme statique, alors que l'*écriture fragmentale* se manifeste par une forme dynamique, en perpétuel procédé de réalisation, de création et de réception. Ensuite, le terme fragmental cherche à montrer le lien existant entre ce type d'écriture et la théorie des fractals – comme nous le verrons postérieurement. Certes, beaucoup d'écrits scientifiques et critiques cherchent à rendre compte d'un type d'écriture dénommée écriture fragmentaire – nous pouvons citer à ce sujet le travail très éclairant de Françoise Susini-Anastapoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (1997), ainsi que les Actes du Congrès International du groupe GRES qui a cherché à définir les théories et les pratiques de l'écriture fragmentaire³. Néanmoins, cette dénomination – écriture fragmentaire – met en avant une description de textes appartenant à beaucoup de genres et de discours différents, comme les écrits personnels de Joubert et de Valéry, les fragments de Novalis et de Schlegel, les œuvres de Claude Simon et Georges Perec, pour ne citer que quelques noms. Afin d'éviter un quelconque amalgame nous optons pour la dénomination *écriture fragmentale*. Selon notre conception - qui diffère de celle de Jean-Louis Galay⁴ dans son étude sur Paul

¹ Source : *Dictionnaire Le Petit Robert*, entrée : fragment, p. 447.

² Nous retrouvons cette dénomination dans l'article de Jean-Louis Galay « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » in *Poétique* n°31, septembre 1977.

³ Cf. *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Collec. Études, Presses Universitaires de France, 2002.

⁴ Notre conception de l'*écriture fragmentale* diffère de celle présentée par Jean-Louis Galay puisque cet auteur entend par cette notion « recueil de fragments », alors que nous étudions des œuvres fictionnelles comportant des éléments sémio-graphiques participant à la construction du texte et du sens.

Valéry - ce type d'écriture prend en compte les œuvres comportant une double dimension : une verbale et une sémio-graphique s'interpénétrant l'une l'autre dans les différents niveaux de complexité textuelle.

2.1. Le concept de fragmentation

L'utilisation de la fragmentation n'est pas un effet de mode, bien au contraire, c'est quelque chose qui témoigne de son temps et qui s'y inscrit. Le concept de fragmentation évoque celui de la modernité :

[...] não se pode falar em modernidade sem a referência à fragmentação, à descontinuidade ou a outros recursos que indicam perda da totalidade, isto é, sem a negação de um *continuum* histórico e psicológico.¹

L'écriture fragmentaire est associée, par divers critiques, à un climat de crise, de doute. C'est ainsi que Françoise Susini-Anastapoulos parle d'une triple crise :

Le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre. (c'est nous qui soulignons)

(Susini-Anastapoulos, 1997 : 2)

C'est ainsi que le recours au processus de la fragmentation traduit un certain nombre de crises comme celle des genres littéraires – les textes fragmentaires et fragmentaux se présentent comme une alternative aux genres conventionnels ; crise de l'œuvre – l'ébauche, le projet sont préférés au produit final – et, surtout, crise de

¹ AREAS, Vilma, "Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector" in *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro : UFRJ, 1995, p. 665.

la totalité. Roland Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, l'a qualifiée de « spectre » et de « monstre ».

Remarquons que la fragmentation et la discontinuité qui en découlent ne sont pas un simple effet de mode, c'est quelque chose de plus profond, de plus ancré qui est susceptible de rester :

L'inachèvement, la lacune, le blanc textuel, la case vide sont donc sortis une fois pour toutes de leur insignifiance, acquérant ainsi un véritable statut esthétique et herméneutique. La question du plan et de la composition est depuis longtemps posée en termes de « déconstruction ». Bref, la fragmentation, la « grande fragmentation de la maturité », cet éclatement de toutes les choses « en mille fragments iridescents » comme l'écrivait déjà Henri Miller¹ est en passe de devenir l'un des thèmes clés non seulement de l'esthétique contemporaine mais encore de la situation ontologique de l'homme moderne.

(Susini-Anastapoulos, 1997 : 126)

Le XX^e siècle est considéré comme un siècle de bouleversements, marqué par la fragmentation. Néanmoins, si nous nous penchons sur l'histoire de la littérature, nous remarquerons que la fragmentation n'est pas une notion récente. Les écrits de Lao Tsé², les cent trente-six fragments d'Héraclite³, ou encore l'*Apologie de la religion chrétienne* de B. Pascal⁴ témoignent de la forme fragmentaire. Dans la même optique, la Bible est aussi composée de manière fragmentée car plusieurs livres la composent. Nous observons le même phénomène dans le Talmud, qui est une compilation inachevée de textes. Pour ce qui est du Coran, ce Livre est divisé en sourates, c'est-à-dire en chapitres.

2.2. Le fragment littéraire

La fragmentation peut acquérir une connotation négative puisque, comme nous l'avons vu, le fragment représente un morceau, une partie. Le fragment

¹ MILLER, Henri, *Printemps noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 24.

² Philosophe chinois, fondateur du taoïsme (v. 570 – v. 490 av. J. C.).

³ Penseur grec (v. 576 – v. 480 av. J. C.).

⁴ Mathématicien, physicien, philosophe et écrivain français (1623 – 1662).

s'oppose au tout, et le fait est que cette opposition engendre l'idée que la fragmentation et le fragment donnent une vision restreinte, donc fausse, de l'objet ou de la réalité en question.

Pourtant, nous ne pouvons omettre la valeur que peut représenter un fragment pour l'humanité. D'un fragment d'os ou de dent, l'anatomie de l'être humain peut être déduite, d'un fragment de papyrus, une civilisation. Le fragment est aussi synonyme d'énigme, porteur de secret.

C'est au XVII^e siècle que le fragment s'approprie un sens figuré et rentre dans le domaine littéraire. Là encore, nous pouvons distinguer différentes formes de fragments. La France a cultivé le fragment au XVII^e siècle¹ et l'Allemagne vers la fin du XVIII^e siècle. D'ailleurs, c'est à ce moment que le fragment a été théorisé, justement, à partir de fragments : *Les fragments critiques* de Friedrich Schlegel en 1797 et les fragments collectifs de l'*Athenäum* en 1798. Le XX^e siècle a connu plusieurs théoriciens du fragment comme Paul Valéry et ses *Cahiers*, ou *Le Pas au-delà* (1973), les œuvres de Roland Barthes *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et celle de Maurice Blanchot *l'Écriture du désastre* (1980) témoignent aussi de cet intérêt pour l'usage du fragment.

Dans son article sur le fragment², Françoise Susini-Anastapoulos explique que la définition du fragment est problématique. En effet, nous nous heurtons à trois problèmes. Le premier est d'ordre structurel. Dans les fragments, il faut distinguer si la fragmentation est dépendante ou pas de l'auteur. Il existe des œuvres qui, par choix de l'auteur, se présentent sous fragments, comme les *Caractères* de La Bruyère, les œuvres de Schlegel ou des fragmentistes du XX^e siècle, R. Barthes, M. Blanchot ou P. Valéry. Comme le remarque Friedrich von Schlegel, « *plusieurs oeuvres des Anciens sont devenues des fragments. Maintes œuvres des modernes le sont à leur naissance.* »³ Si les œuvres d'Héraclite et de B. Pascal se présentent sous une forme fragmentaire ce

¹ Voir par exemple *Les Caractères* de La Bruyère. D'après Pascal Quignard, cette œuvre est l'innovation profonde d'un texte qui n'était « ni livre de maximes, ni suites d'arguments, ni galerie, de portraits, ni groupement de chapitres aux thèmes scrupuleusement observés, mais une suite décousue de lambeaux de texte moins appariés au bout du compte que contrastants. » (in *Encyclopedia Universalis, Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 688.).

² *Dictionnaire Universel des littératures*, (ss. la dir. Béatrice Didier), PUF, Vol 1 A/F, 1994, p.129.

³ Friedrich von Schlegel est un des premiers théoriciens du fragment. Avec la revue *Athenäum* (1798-1800), les frères Schlegel ont été les premiers à utiliser le fragment comme forme d'expression.

n'est pas dû au choix de l'auteur mais au hasard de l'histoire, c'est une fragmentation d'ordre matériel plutôt que métaphysique.

Le deuxième problème est d'ordre terminologique et il porte sur la confusion des termes. En effet, on entend avec fréquence les mots tels que maxime, sentence, aphorisme et fragment sans qu'il y ait une quelconque distinction. Il est vrai que tout ce qui a trait à la forme fragmentaire est assez flou, il est donc normal qu'il y ait une confusion des termes. Comme le remarque F. Susini-Anastapoulos, plusieurs auteurs ont essayé d'étudier et de théoriser ces formes brèves.¹ Certains se sont appuyés sur la longueur, d'autres ont distingué le fragment par rapport à son « ouverture » et l'aphorisme par rapport à sa « fermeture », il est dans ce cas assimilé à la maxime.

Finalement, le troisième problème est lié à l'idéologie, le fragment oscille entre le « dénigrement » et l'« apologie ». Citons à cet effet, les propos de Pascal Quignard où nous pouvons voir que les sentiments ayant trait à la fragmentation vont de la fascination à la répugnance :

Je souligne la fascination extrême et presque automate que l'apparence fragmentaire exerce sur moi. Je ne masque pas la répugnance que j'éprouve à l'endroit de mon désir. (...) La gêne que j'éprouvais dans l'usage fréquent d'une forme si indigente, me paraissant si commode, si paresseuse, si accourcie et si tape à l'œil, si facile, est devenue un petit dépit cuisant.² (c'est nous qui soulignons)

Jean-Louis Galay souligne un paradoxe existant dans l'œuvre de Paul Valéry, qui d'une certaine forme est semblable à celui éprouvé par Pascal Quignard :

Je tenterai d'expliquer ce paradoxe le plus apparent : que Valéry formule – dans des fragments – une conception de l'œuvre qui condamne le fragment. Pourquoi a-t-il tant pratiqué ce qu'il dévalorisait explicitement, et qui était en partie condamné par les principes mêmes de sa poétique ?³

¹ Sur le sujet des formes brèves, nous renvoyons à l'œuvre très éclairante d'Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992. À propos de « confusion de termes », l'auteur explique que « la taxinomie de ces formes (dont un bon nombre ont pu historiquement se constituer comme genre) est une tâche difficile à accomplir tant la brièveté peut prendre des formes diverses, hétérogènes et nombreuses. » p.5.

² QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Ed. Fata Morgana, 1986, pp. 62-63.

³ GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry » in *Poétique*, n°31, Paris, Seuil, Septembre 1977, p. 337.

On parle du fragment et on le compare à de la « petite écriture ». Il est solution de facilité et de faux-fuyant. Il est assimilé à un manque de complétude. Depuis Aristote et la *Poétique*, la complétude est une exigence des textes poétiques traditionnels. Comme le remarque fort bien F. Susini-Anastapoulos, le fragment est troublant de par son manque de complétude :

Le fragment trouble l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre massive, et immuable.¹

Cependant, certains auteurs, tels que Proust, voient dans ce manque de complétude l'expression de la liberté de l'œuvre, là où précisément elle se construit :

[...] une beauté nouvelle est extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.²

D'après E. Cioran³, le fragment comme forme prend son importance, non pas dans la somme, mais dans « ce livre léger et irrespirable qui serait à la limite de tout, et ne s'adresserait à personne ».

Attellons-nous dans ce qui suit à identifier les liens qu'entretient l'*écriture fragmentale* avec la morphogenèse afin de mettre en avant la relation entre fragmentation, forme et système.

2.3. *Écriture fragmentale* et morphogenèse⁴

Fragment, *écriture fragmentale* sont associés à la notion de forme. Partant de ce pré-supposé, nous tâcherons d'observer l'*écriture fragmentale* à la lumière des diverses théories de la morphogenèse (naissance des formes), en nous focalisant en particulier sur la notion de système ouvert.

¹ SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise, 1997, p. 53.

² PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, T.III., p.160, cité par SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise, 1997, p. 104.

³ CIORAN, Emile, *L'Écartèlement*, Paris, Seuil, 1949.

⁴ La relation entre *écriture fragmentale* et morphogenèse sera développée plus longuement dans la Partie II, Chapitre 3. « L'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine : entre réseau et fractal ».

Dans son étude sur l'écriture fragmentaire, F. Susini-Anastapoulos décrit le rapport existant entre fragmentation et chaos à propos des fragments de Schlegel :

Le fragment et le groupe de fragments se tiennent en effet à l'exacte limite de l'ordre et du chaos. L'on peut dire qu'ils manifestent à la fois la « dispersion » du chaos vers le monde ordonné et la tentation du chaos qui, en retour et de façon latente, hante le monde ordonné. C'est de cette dialectique que, pour Schlegel, naîtrait la connaissance.

(Susini-Anastapoulos, 1997 : 176)

Le terme chaos a ici une connotation positive puisqu'il suggère l'idée de vie, de dynamisme. Remarquons que la notion de chaos peut être porteuse d'une connotation négative puisqu'elle est associée à la confusion, à la désorganisation, comme le souligne E. Lourenço :

Ce que nous appelons chaos suggère non seulement l'idée de confusion et de désordre des éléments, mais une espèce d'incapacité de l'esprit à comprendre, et encore plus à dominer, un état des choses, du monde, de la société, de l'histoire, où l'on ne perçoit pas l'ombre d'un ordre.¹

(Lourenço, 2002 : 7)

Cela tient sans doute au fait que dans la vision biblique – au contraire des visions appartenant à d'autres cultures comme la grecque², celle des Aztèques et celle des anciens Germains – la Création est associée à l'idée d'ordre. En effet, d'après la Bible, le monde a été construit par la main d'un seul et unique Dieu:

Néanmoins la mythologie grecque, contrairement à la vision biblique, a imaginé que, au commencement, était le chaos. L'image du Démonarque selon Platon suppose elle-même cet état de confusion initiale qui, une fois ordonnée, se transforme en cosmos. [...]
L'idée du chaos n'est pas compatible avec l'idée d'un dieu qui crée à partir du néant.

(Lourenço, 2002 : 7-8)

¹ LOURENÇO, Eduardo, *La splendeur du chaos*, Bordeaux, Ed. L'Escampette, 2002, p.7.

² Voir à ce propos les « philosophes de l'Ionie » qui au VI^e siècle av. J.C. se posaient la question de savoir comment le monde s'est-il mis en route.

E. Lourenço avance l'idée que nous sommes passés d'une théorie du chaos à la « splendeur d'une pluralité d'ordres ». Ce passage est appréhensible à partir de la morphogenèse, qui s'intéresse aux formes qui ont été mises de côté, comme nous l'expose Alain Boutot :

L'étude de la morphogenèse, c'est-à-dire l'analyse des formes que peuvent prendre les objets qui peuplent notre monde, aussi bien animé qu'inanimé, longtemps délaissée par les sciences de la nature dans sa quête d'élémentarité, connaît, en effet, depuis plusieurs années, un puissant regain d'intérêt.¹

(Boutot, 1993 : 10)

Il est intéressant de voir que tout ce qui n'appartenait pas à un ordre déterminé et déterministe était mis de côté dans les sciences dites « dures ». Un regard de dénigrement se posait sur les événements qui sortaient de l'ordre pré-établi. C'est, d'une certaine manière, le regard que l'on avait par rapport aux formes brèves, inachevées, aux fragments, comme nous l'avons remarqué ultérieurement. A. Boutot écrit à propos de la « simplicité » de la science classique :

L'univers de la science classique, c'est-à-dire l'Univers de la science galiléo-newtonienne, est non seulement uniforme, mais aussi simple, ou plutôt simplifié. Cette simplicité est obtenue par réduction du divers à l'homogène.

(Boutot, 1993 : 231)

Si nous faisons un rapprochement entre l'*écriture fragmentale* et les théories appartenant à la morphogenèse, c'est parce que les deux témoignent d'un changement non seulement au niveau des idées, mais surtout au niveau de la conception du monde et de l'homme : on n'observe plus l'infiniment petit ou l'infiniment grand, on regarde ce qui nous entoure. Dans son œuvre *La théorie du chaos*, J. Gleick souligne :

La relativité a éliminé l'illusion newtonienne d'un espace et d'un temps absolus ; la théorie quantique a supprimé le rêve newtonien d'un processus de mesure contrôlable ;

¹ BOUTOT, Alain, *L'invention des formes*, Paris, Odile Jacob, 1993, p.10.

le chaos, lui, élimine l'utopie laplacienne d'une prédictibilité déterministe. [...] L'expérience quotidienne et les images réelles du monde sont devenues des objets d'étude légitime.¹

F. Susini-Anastapoulos attire l'attention sur ce changement à propos des fragments de Schlegel. En effet, on assiste au « glissement du systématique vers l'organique géométrique ».

La proposition de dés-ordre qui se donne à lire dans les fragments du jeune Schlegel, se fonde essentiellement sur le glissement radical du systématique logique vers l'organique géométrique. [...] Nous avons nommé le chaos, qui désigne, comme l'écrit G. Gusdrof, « l'unité organiquement vivante d'une totalité en elle-même insaisissable dont la présence anime tout ce qui est. »

(Susini-Anastapoulos, 1997 : 175)

De plus, comme nous l'avons déjà souligné, la fragmentation témoigne de l'existence de l'idée de crise, de préoccupations. Ces dernières sont ressenties jusque dans le milieu scientifique : des disciplines comme la physique, les mathématiques ou l'économie ont tendance à se pencher sur des notions telles que le fractal, la catastrophe ou le désordre. Michel Serres, en référence à *La Nouvelle Alliance* d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers (1979), souligne :

À l'envie, partout émergent d'étranges objets, le vieil univers lisse et vide se casse en se remplissant d'accidents et de circonstances.²

La morphogenèse regroupe plusieurs théories telles que la théorie du chaos, des catastrophes, des fractals, des structures dissipatives et des attracteurs étranges, qui s'occupent d'étudier les « étranges objets » comme leur nom l'indique.

Nous pourrions nous demander quelle est l'utilité de ce rapprochement. Pourquoi observer l'*écriture fragmentale* à travers les théories de la morphogenèse ? Remarquons que René Thom – mathématicien français – dans son œuvre *Modèles*

¹ GLEICK, J., *La théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989, p.21.

² cité par SANGSUE, Daniel, « Fragment », Encyclopaedia Universalis, *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 2001, p. 345.

mathématiques de la morphogenèse (1980), a consacré un chapitre à la linguistique et plus particulièrement à la sémantique. Il y formule une idée novatrice selon laquelle la sémantique ne peut se passer de la typologie :

Ce chapitre est de deux textes différents ; le premier donne les raisons méthodologiques pour lesquelles aucune théorie un peu profonde de l'activité linguistique ne peut se passer du continu géométrique (relativisant ainsi toutes les tentatives logicistes qui fleurissent chez les Modernes).

Le second : 'Topologie et signification, introduit les morphologies archétypes » des processus verbaux.

(Thom, 1980 : 163)¹

Bernard Pottier s'est inspiré des travaux de René Thom, à partir des années 1980. Depuis les années 1960, B. Pottier développe une théorie de la sémantique générale qui rend compte du dynamisme de la langue. Dans son œuvre *Sémantique générale*, B. Pottier écrit :

La sémantique générale se préoccupe des mécanismes et opérations concernant le sens, à travers le fonctionnement des langues naturelles. Elle tente d'explicitier les liens qui existent entre les comportements discursifs baignés dans un environnement toujours renouvelé, et les représentations mentales qui semblent être partagées par les utilisateurs des langues naturelles.

(Pottier, 1992 : 11)²

Bernard Pottier a construit un instrument théorique, sous la forme de « schématisation visualisée » qui traduit les parcours mentaux du producteur et du récepteur :

Le couple complémentaire « liberté x contrainte » est, en sémantique, plus vivant qu'ailleurs. D'où le besoin d'une schématisation visualisée (que nous utilisons depuis quarante ans) comme étant le moyen le plus adéquat pour évoquer des représentations

¹ THOM, René, *Modèles mathématiques de morphogenèse*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1980, p. 163.

² POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, P.U.F., 1992, p. 11.

du sens, aussi bien chez l'individu qui le construit pour le dire que chez celui qui le construit pour le comprendre.

(Pottier, 1992 : 12)

L'influence de René Thom chez Bernard Pottier se trouve dans la représentation que le linguiste a conçue des événements au niveau noémique :

En lisant les *Modèles mathématiques de la morphogenèse* (77), nous avons été frappé par le souci de René Thom de donner des exemples linguistiques liés à la théorie des catastrophes savamment présentée. Nous avons tenté d'exploiter à des fins de représentation mentale des événements, en sous-catégorisant les schèmes, en les enrichissant, afin d'aboutir à une grille plus proche de la complexité des faits de langage (cf. *TAL*, p.76-96)

(Pottier, 1992 : 58)

Dans *Représentations mentales et catégorisations linguistiques* (2000), Bernard Pottier nous livre une synthèse à laquelle il aboutit après plus de cinquante ans de travaux. Celle-ci tend « à illustrer les mécanismes supposés du monde mental dans lequel se réalise le passage des perceptions élaborées vers les choix sémiologiques, c'est-à-dire les signes linguistiques. »¹ (p. XIV)

Un autre linguiste, Enrique Bernárdez, s'est intéressé de près aux théories de la morphogenèse, plus particulièrement à la Théorie du Chaos. Le domaine d'application de cette théorie n'est plus la Sémantique mais le texte, cherchant ainsi à enrichir, d'un point de vue scientifique, la Linguistique Textuelle.

En este libro intento mostrar cómo los nuevos planteamientos que se están haciendo en las ciencias naturales y sociales, y que pueden resumir-se bajo el término de "Caología", nos permiten hallar una fundamentación científica para la lingüística textual y las otras disciplinas lingüísticas vecinas a ella, tan firme como la ofrecida por las ciencias naturales clásicas a los modelos que integran el paradigma dominante en lingüística.

(Bernárdez, 1995: 13)²

¹ Cf. Première partie, chapitre 3, l'application des modèles morphodynamiques afin de rendre compte du dynamisme, du cinétisme de la translation du « je » vers l'autre.

² BERNÁRDEZ, Enrique, *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra Lingüística, 1995, p.13.

Morphogenèse et linguistique ne sont pas des domaines hermétiques puisqu'ils peuvent s'enrichir mutuellement, comme nous l'avons vu à partir des travaux de René Thom, Bernard Pottier et Enrique Bernárdez.

Nous pensons, à notre tour, que les théories de la « naissance des formes » peuvent participer à l'enrichissement au niveau de notre cadre théorique et méthodologique et au niveau heuristique.

Une notion fort importante développée au sein de la thermodynamique est celle de système ouvert. Nous attachons un tel intérêt à ce concept car il démontre une facette fort importante des œuvres littéraires en général et des œuvres fragmentales en particulier. Dans les sciences du « paradigme de la complexité », pour reprendre l'expression d'Edgar Morin¹, tout système vivant est un système ouvert, qui s'alimente d'éléments extérieurs :

Le système ouvert est à l'origine une notion thermodynamique [...] Une telle définition n'aurait guère offert d'intérêt si ce n'était que l'on pouvait dès lors considérer un certain nombre de systèmes physiques (...) et surtout les systèmes vivants comme des systèmes dont l'existence et la structure dépendent d'une alimentation extérieure, et dans le cas des systèmes vivants, non seulement matérielle/énergétique, mais aussi organisationnelle/informationnelle.

(Morin, 2005 : 29-30)

Si pendant des années, sous l'influence de l'ancien paradigme², on pensait en termes de stabilité et d'élémentarité, il en est tout autrement aujourd'hui. La morphogenèse prône l'idée que les systèmes, étant ouverts, sont en perpétuel état de déséquilibre, dû aux flux énergétiques extérieurs. Si un système est en état constant d'équilibre, c'est qu'il est un système fermé telle qu'une pierre ou une table. Qu'est-ce qui permet la manutention, l'existence des systèmes ouverts puisqu'ils sont en constant déséquilibre ?

¹ Cf. MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Ed. du Seuil, 2005. Dans cette œuvre, l'auteur explique le concept de complexité dans lequel les sciences de la morphogenèse ont une place déterminante.

² Cet ancien paradigme correspond comme son nom l'indique au paradigme de la simplicité, dont les lois développées par Laplace et Newton, sont un exemple et qui cherchaient à trouver et à décrire l'ordre dans l'univers et à chasser le désordre.

Le déséquilibre nourricier permet au système de se maintenir en apparent équilibre, c'est-à-dire en état de stabilité et de continuité, et cet apparent équilibre ne peut que se dégrader s'il est livré à lui-même, c'est-à-dire s'il y a clôture du système. Cet état assuré, constant et pourtant fragile a quelque chose de paradoxal : les structures restent les mêmes bien que les constituants soient changeants ; ainsi en est-il (...) de nos organismes, où sans cesse se renouvellent nos molécules et nos cellules, tandis que l'ensemble demeure apparemment stable et stationnaire.

(Morin, 2005 : 30-31).

Enrique Bernárdez a repris quelques idées développées au sein de la thermodynamique¹ pour développer une conception du langage et du texte. Le linguiste conçoit le langage comme un système pouvant être complexe, dynamique et ouvert. La première caractéristique est due à la multitude de sous-systèmes interactifs qui rentrent en ligne de compte dans la composition du langage, la deuxième au fait que les systèmes varient avec le temps et, finalement, la troisième est en lien direct avec le système ouvert et l'influence qu'exerce l'extérieur sur l'objet en question.

El texto, en cambio, no es descriptible en forme de patrones estructurales como consecuencia de la influencia contextual, esto es, de su relación con otros sistemas. (...) Además será ineludible tener en cuenta el factor temporal pues todo texto se desarrolla en el tiempo, tanto en su producción como en su recepción. El texto, como el crecimiento de la población en una situación *real*, dependerá de otros factores y en consecuencia podemos hablar de *sistema abierto*. Por definición, los sistemas abiertos – a diferencia de los cerrados – son, como ya hemos visto, imposibles de predecir o describir de forma totalmente precisa, algo que ha provocado un gran revuelo en la teoría de la ciencia².

(Bernárdez, 1995: 139)

Les œuvres fragmentales présentent des traits caractéristiques semblables aux systèmes ouverts. La compréhension de ce type de système nous aidera à

¹ Pour plus de précisions, voir les travaux de I. PRIGOGINE *Introduction à la thermodynamique des processus irréversibles*, Paris, Dunod, 1968 et *Physique, Temps et devenir*, Paris, Masson, 1982.

² PRIGOGINE, I., STENGERS, I. *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1986 (2^e ed.).

l'identification et à la détermination de notre objet d'étude. Nous présentons, dans ce qui suit, quelques points qui seront développés dans notre travail.

Tout d'abord, la discontinuité inhérente à la fragmentation touche la structure textuelle. Ainsi, les œuvres fragmentales sont prises dans un cinétisme de construction- déconstruction. Tout comme les systèmes ouverts, elles restent dans un état permanent de recherche d'équilibre.

Puis, comme nous l'avons vu précédemment, l'univers d'aujourd'hui est rempli d'«accidents et de circonstances» et notre regard sur le monde a changé comme le témoigne le paradigme de la complexité. *L'écriture fragmentale* témoigne aussi de ce changement puisque, d'une certaine manière, elle s'en nourrit. De fait, pour reprendre les mots de Françoise Susini-Anastapoulos, «la fragmentation (...) est en passe de devenir l'un des thèmes clés non seulement de l'esthétique contemporaine mais encore de la situation ontologique de l'homme moderne» (1997 : 126).

Enfin, un aspect fort important de notre objet d'étude est la place du récepteur (voir Partie III), puisque celui-ci participe activement à la structure des œuvres fragmentales, comme nous le verrons postérieurement. Ce phénomène montre une autre similitude entre le système ouvert et *l'écriture fragmentale* car n'oublions pas que l'existence et la structure de ce genre de système se nourrit d'éléments extérieurs afin d'exister, de continuer. Le lecteur joue ce rôle d'élément extérieur.

Conclusion

En guise de conclusion, nous proposons une réflexion sur la manière de concevoir la fiction. En effet, il nous semble que celle-ci ne doit pas être appréhendée en termes de limites, à savoir où elle commence et où elle se termine, mais plutôt en termes de *continuum*.¹ Celui-ci va d'un pôle «réalité» à un pôle «fiction», sur lequel il serait possible de positionner les textes selon leur degré de

¹ T. Pavel (1988) propose la conception d'un axe sur lequel seraient positionnés les mondes plus ou moins «vrais» et plus ou moins «fictifs».

proximité avec la réalité¹ ou avec la fiction. Les divers paramètres permettant de définir ce positionnement prendront en compte, entre autres, l'usage des temps verbaux, des déictiques de personne, leur degré de proximité avec les faits réels et historiques, ou encore l'appartenance, ou la non appartenance, à un registre métaphorique.

Compte tenu de la réflexion menée et suivant le continuum réalité-fiction, nous avons procédé au classement global des textes de notre corpus. Il en résulte trois groupes correspondant aux deux zones opposées (+ réalité vs + fiction). Nous pouvons observer, dans le groupe le plus proche de la réalité, des faits réels et/ou vraisemblables comme la réalité historique du Portugal dans les années 70, la guerre coloniale, la fin de la dictature (*Ora Esguardae* de Olga Gonçalves et *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues) ou encore la dégradation d'une relation entre un homme et une femme, métaphore de l'état de la société de l'époque (*Bolor* d'Augusto Abelaira). Notre classement des textes est le suivant :

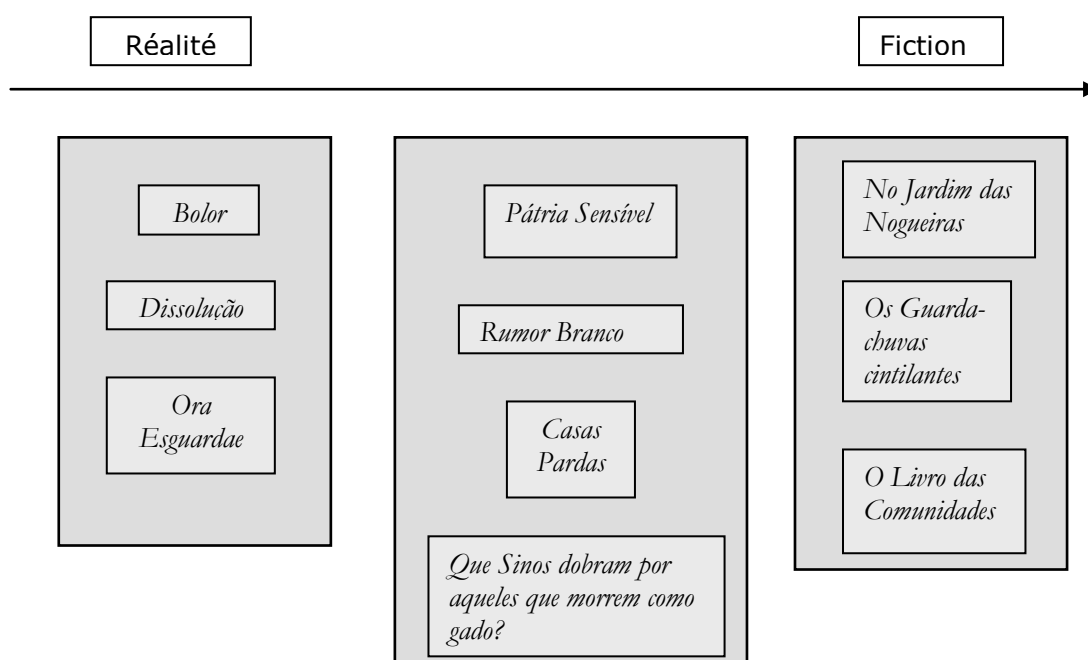


Figure 1. Classement des textes sur le continuum réalité - fiction

¹ Le terme réalité, dans ce travail et dans ce contexte, tient compte du fait qu'il s'agit d'une image du réel et non pas de la réalité en elle-même.

Les œuvres situées dans le groupe du milieu appartiennent à un registre essentiellement vraisemblable, dans lesquelles il n’y a pas forcément d’éléments liés à l’histoire, comme pour le premier groupe et dans lesquelles, les faits et les événements tournent autour d’une *voix énonciative* parfois indéfinie (*Pátria Sensível* de Casimiro de Brito et *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes) ou d’une voix qui se dédouble et manifeste un effet de multiplicité (*Rumor Branco* d’Almeida Faria et *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa). Le troisième et dernier groupe intègre l’œuvre *No Jardim das Nogueiras* d’Yvette K. Centeno et est traversée par un métadiscours sur la construction de l’œuvre et le jeu entre identité et altérité : « O outro não é o eu é outro com as suas fronteiras próprias que não podem impunemente devassar-se » (p. 123), la folie d’Eva et le fait que plusieurs *voix énonciatives* gravitent les unes autour des autres sont aussi constitutifs de cette œuvre ; *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão véhicule un dialogue entre un monde onirique et un monde réel, entre une voix se manifestant à la première personne et à la troisième personne ; quant à *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, celui-ci manifeste fondamentalement un univers fictionnel peuplé de « figures¹ » comme S. Jean de la Croix, Ana de Peñalosa, Tomás Müntzer, Maître Eckart ou encore Nietzsche.

Nous terminerons ce chapitre avec les propos de Jacques Neefs sur le pouvoir illimité de la fiction :

C’est en cette matière des représentations, entre virtualités et actualisations, que la fiction narrative peut proposer une expérience de l’illimité². (c’est nous qui soulignons)

Dans un certain sens, l’expérience de l’illimité lié à la fiction va de pair avec la fragmentation. En effet, celle-ci fait en sorte que le texte se construise de manière dynamique selon un perpétuel processus de réalisation, de création et de réception,

¹ Le terme « figure » est employé par Maria Gabriela Llansol afin de le différencier de personnage : « Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente « nós construtivos » do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera » in *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, p.130.

² NEEFS, Jacques, « La profondeur séculaire » in *Littérature*, n°125, mars 2002, pp. 113-114.

rendant ainsi possible le dépassement des limites imposées par la réalité dans laquelle vit le sujet.

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons à la deixis personnelle, en tant qu'espace où se manifeste une multitude de voix.

Chapitre 2. Deixis personnelle et pluralité des voix dans l'écriture fragmentale portugaise

Tout au long de ce chapitre, nous nous pencherons sur la notion de deixis personnelle en ayant comme objectif principal la caractérisation des différentes *voix énonciatives* qui se manifestent dans les textes fragmentaux de notre corpus.

Dans un premier temps, nous partirons de l'étude de différentes notions sur lesquelles nous nous appuierons pour délimiter le concept de « *voix énonciative* ».

Dans un deuxième temps, nous analyserons notre corpus à la lumière de deux théories : la polyphonie et l'hétérogénéité montrée et constitutive afin de déceler les diverses *voix énonciatives*, rendant ainsi compte de la multiplication des points de vue.

*Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada.
Era suportável. Mas agora não: agora põem-se a falar ao mesmo tempo.*

Raul Brandão, *Húmus*, 133

1. Délimitation de l'étude : la subjectivité énonciative

Dans le premier chapitre de cette partie, nous nous sommes attelée à la délimitation et à la caractérisation de la notion de fiction. Nous avons souligné la possible contamination entre récit fictif et récit factuel, ce qui rend les frontières floues, ou encore entre récit interactif et narration, selon le point de vue théorique sur lequel nous nous situons. Néanmoins, comme le souligne Gérard Genette, les personnages ont une place déterminante dans la construction et dans la définition des textes fictifs.

Dans la fiction, nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable « je-origine » n'est ni l'auteur ni le narrateur, mais les personnages fictifs - dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit, jusque dans le détail grammatical de ses phrases et a fortiori du texte dramatique.

(Genette, 1991 : 22)

Puisque notre objectif est, d'une part, de déceler la pluralité des voix au sein des textes de notre corpus et, d'autre part, la manifestation d'un « je », nous utiliserons le terme *voix énonciatives*. Celui-ci comprend les personnages, les points de vue et le narrateur. Le choix de ce terme s'explique par le fait que parfois il est difficile de cerner « qui parle ». Ainsi, il nous semble que le choix d'un terme générique comme celui de *voix énonciatives* permet de mieux appréhender la complexité de la manifestation des diverses voix au sein de notre corpus de textes littéraires portugais.

Comme le souligne G. Genette, les personnages – les *voix énonciatives* selon notre terminologie – fonctionnent comme élément définitoire de la fiction. À notre avis, elles permettent aussi de décrire et d'analyser le « je » car, comme l'a démontré

M. Bakhtine¹, dans tout discours, il y a la présence de l' « autre ». Suivons donc les traces de l' « autre », afin de mieux saisir celles du « je », tâche à laquelle nous nous attellerons dans le prochain chapitre.

La subjectivité correspond à la capacité du locuteur de se positionner comme sujet, en disant « je ». Rappelons à ce propos le passage suivant d'Émile Benveniste :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ».

(Benveniste, 1997 : 249)²

L'étude de la subjectivité dans la langue a été introduite par Benveniste et de nombreux linguistes font appel à la réflexion développée par ce théoricien du langage. C'est le cas de Catherine Kerbrat-Orecchioni notamment dans son ouvrage *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage* (1980) sur lequel nous prenons appui pour développer notre propre réflexion. La linguiste distingue deux types d'énonciation : l'énonciation « restreinte » et l'énonciation « étendue ». La distinction se fait, comme le remarque judicieusement l'auteur, à partir de l'usage commun du terme énonciation – énoncer, c'est produire, énoncer vs interpréter un message. Dans le cas de l'énonciation restreinte, on se centre sur le « mécanisme d'engendrement d'un texte » et le « surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation » (1980 : 30), tandis que l'énonciation étendue se positionne sur un autre plan. On s'intéresse alors, non seulement à l'énonciation restreinte, mais aussi à ce qui entoure et le texte et le sujet d'énonciation : protagonistes du discours, situation de communication, circonstances spatio-temporelles, conditions générales de la production/réception du message, nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers du discours, etc.

¹ BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970, (1^è ed. 1929) et *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. (1^è ed. 1975).

² BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Seuil, 1997, (1^è éd. 1966), p.249.

Notre étude s'appuiera sur l'énonciation étendue. En effet, il nous semble nécessaire de recourir à certains éléments extérieurs aux textes, comme la situation socio-historique du Portugal, les idées de l'époque, afin de mieux catégoriser la fragmentation textuelle et linguistique dans la fiction portugaise de la deuxième moitié du XX^e siècle.

La subjectivité énonciative est repérable grâce aux déictiques. La linguiste en énumère quelques-uns tels que les pronoms personnels, les démonstratifs, les éléments permettant de déterminer la localisation temporelle et la localisation spatiale. C'est notamment à partir des déictiques que nous retrouvons la trace de l'énonciateur. Citons à ce propos Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Permettant au « parleur » de se constituer en sujet (identique à lui-même d'un acte de parole à l'autre, puisque toujours désignable par le même signifiant « je ») et de structurer l'environnement spatio-temporel, les déictiques sont à considérer non seulement comme des unités de langue et de discours au même titre que toute autre unité linguistique, mais bien plus, comme ce qui rend possible l'activité discursive elle-même.

(Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 55)

Nous nous intéressons, comme nous l'avons déjà mentionné, à la pluralité des voix. Remarquons que la subjectivité dans la langue rend surtout compte de la constitution du sujet énonciateur. Élargissons notre champ d'étude à la deixis personnelle – qui est en rapport avec l'identification des participants – et observons comment se manifestent ces diverses voix.

La linguiste F.I. Fonseca présente la deixis personnelle de la façon suivante :

A deixis pessoal refere a função dos signos deícticos que indiciam o estatuto de participante num acto verbal. Os pronomes pessoais EU e TU atribuem o estatuto de participante, ELE o de não-participante. (...) A deixis pessoal constitui o cerne do que Benveniste designa como subjectividade da linguagem, usando o termo num sentido técnico que não pode confundir com o sentido corrente da palavra: "EU" e "TU" não

têm como referente a individualidade de alguém, mas apenas o seu estatuto de participante num acto verbal.¹

L'observation et l'analyse des *voix énonciatives* se feront à partir de deux instruments, celui de la polyphonie - pour rendre compte de la pluralité des voix – et celui de l'hétérogénéité, de façon à mettre en avant la place de l'autre dans le discours du sujet.

2. La polyphonie dans l'écriture fragmentale portugaise

Dans son étude sur la subjectivité dans la langue, Catherine Kerbrat-Orecchioni explique l'existence d'un dédoublement des instances énonciatives. Ce procédé est courant dans le discours littéraire. La linguiste distingue auteur/narrateur, lecteur /narrataire. Ainsi, le pôle d'émission de l'énonciation se dédouble en un sujet extratextuel, c'est-à-dire l'auteur, et en un sujet intratextuel, le narrateur. (1980 : 171). Tout en ayant conscience qu'il est nécessaire de distinguer les instances énonciatives, notre étude prendra en compte auteur/narrateur, lecteur/narrataire. En effet, l'étude de textes littéraires, et des textes en général, n'est pas étrangère à l'étude des aspects linguistiques, des propriétés cognitives et du contexte socio-historique dans lequel le texte s'inscrit. Ne prendre en compte qu'une instance énonciatrice serait un point de vue réducteur. En ce sens et en accord avec Catherine Kerbrat-Orecchioni, notre analyse se fera en faisant intervenir, lorsque cela sera possible, les deux niveaux diégétiques :

Il est nécessaire, pour rendre compte du dispositif énonciatif dans lequel s'inscrit le récit littéraire, de faire intervenir deux niveaux «diégétiques» emboîtés : celui des actants extradiégétiques (auteurs, lecteur), réels mais linguistiquement virtuels et celui des actants intradiégétiques (narrateur, narrataire) fictifs, mais linguistiquement réels.

(Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 171)

¹ FONSECA, Fernanda Irene, “Deixis e pragmática linguística” in Hub Faria I. et alii, *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1996, p.442.

Nous pensons que la théorie de la polyphonie développée par Oswald Ducrot¹ nous permettra de mettre en avant les différentes voix². Remarquons que la théorie de la polyphonie introduit, par rapport au dédoublement des instances énonciatives, une troisième instance qui est celle de l'énonciateur.

Notre intérêt porte sur cette théorie qui, d'une certaine manière, conteste l'unicité du sujet parlant. Ainsi, O. Ducrot distingue le sujet parlant, producteur empirique de l'énoncé (équivalent de l'auteur), « il est chargé de toute activité psychophysiologique nécessaire à la production de l'énoncé » (1984 : 189) et le locuteur, instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage (équivalent du narrateur). Le locuteur recouvre deux instances, le locuteur en tant que tel (locuteur L) et le locuteur en tant qu'être du monde (locuteur λ) : le locuteur L désigne l'instance à l'œuvre pour l'énoncé précisément considéré ; le locuteur lambda désigne l'être du monde. Enfin, le locuteur peut mettre en scène un énonciateur (instance purement abstraite, équivalent du point de vue). Les énonciateurs sont « censés s'exprimer à travers l'énonciation sans que pour autant on leur attribue des mots précis » (Ducrot, 1984 : 204).

Étant donné que notre objectif est d'identifier et de caractériser les diverses voix émanant du texte au sein de notre corpus, nous utiliserons le terme *voix énonciatives* car, parfois, les voix s'imbriquent et le lecteur décèle difficilement qui est la source énonciative – le locuteur ou l'énonciateur.

Dans le texte d'Olga Gonçalves *Ora Esguardae*, nous remarquons la présence de plusieurs processus liés à la manifestation des *voix énonciatives*, tels que la profusion ou encore l'imbrication.

2.1. Profusion des *voix énonciatives*

Si nous faisons un bref relevé des voix présentes dans le texte d'Olga Gonçalves, nous nous apercevons que celles-ci n'ont en commun que la situation

¹ DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, chap. VIII, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », Minuit, Paris, 1984, pp. 171-233.

² Nous renvoyons aussi à l'étude très éclairante de Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira Duarte (2003).

sociale et politique du pré et post 25 Avril 1974 (la « Révolution des Œillets »). Prenons l'exemple de l'émigration représentée par Gilberto :

Um relance maior: o Gilberto aprendeu de canalizador, o Gilberto sabe de canos, mexe no chumbo, fuma mata-ratos, dá o salto, vai para Chartres. (...) Que tempo este nas íris fulgurantes, extravasando Abril, revelador de Abril. Na França ? Aquilo é bom, vive-se bem, trabalha-se, voilà!, aprende-se o valor de cada braço. Oui, muito emigrante, muita gente que saiu, que foi por aí fora.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 69)

La voix de Gilberto est repérable grâce aux mots étrangers tels que « voilà » et « oui » qui rendent compte de la contamination du français, langue de la terre d'accueil, dans le portugais, langue du pays origine.

Ceux qui sont partis pour la guerre coloniale ont aussi leur place dans le texte :

Matei, matei três homens em nome de não sei de quê, mas tinha de me defender. Eu era o que estava na frente, foi na chana, também o Rodrigues viu, e o Sampaio, viu o Almeida, e o Veloso.

Em Luanda, tinham-nos preparado para a guerra. No Curso dos Comandos. Cento e cinquenta homens que saíram atiradores. Ainda a vejo, a guerra toda, a profundidade imóvel do nosso jamais entender porque não éramos livres.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 122)

Il est intéressant de voir que le texte commence par la manifestation d'un « je », qui, en se taisant – « calo-me » – va laisser sa place aux autres et à leurs voix. Il invite le lecteur à regarder « antes olhai »:

Falaria do júbilo, do frenesim, da glória e da coragem do acontecer. Mas calo-me. Antes olhai. Pois tudo o que aconteceu tão pleno, o quê?, ah sim era ainda Abril, as pessoas sorrindo, mesmo ali, iam e vinham ao longo da rua, seiva no emaranhado das pálpebras, estrépito de muitas emoções rolando corpo inteiro.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 13)¹

¹ C'est toujours nous qui soulignons.

Le lecteur rencontre, au cours de la lecture de *Ora Esguardae*, beaucoup d'autres voix comme nous pourrions l'observer tout au long de ce travail.

Pour ce qui est de *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, nous percevons le même phénomène de profusion des voix telles que « je », « elle », « il » et des *voix énonciatives* historiques, comme celles d'Ana Peñalosa, São João da Cruz, Tomás Müntzer, Teresa d'Ávila, Nietzsche et Mestre Eckart. À ces voix s'ajoute celle de A. Borges, qui, au tout début du texte, donne des conseils sur comment le lire :

Eu leio este livro assim :

há três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.

A primeira é a mutação. (...) A segunda é a tradição, segundo o espírito que muda onde sopra. A terceira é um corp'a'screver [sic].

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 9-10)

Le fait que cette voix ne se manifeste qu'une seule fois en début de texte lui confère une aura mystérieuse, et configure l'horizon d'attente du lecteur. Nous avons, ainsi, du mal à cerner son identité, ou du moins sa référence, puisque nous savons qu'elle se distingue de l'auteur et n'a pas d'écho dans le texte.

Tout au long de *O Livro das Comunidades* l'idée de « voix » (pt. « vozes ») est reprise sans référence établie :

havia muitas vozes que, dos vários cantos, pareciam vir ao seu corpo e que não se calavam quando falava

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 12)

tentava escutar o ciciar das vozes que se afastavam.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 36)

A escrita

era as vozes

em coro

dos trinta mil camponeses
que depois de abolirem os juízes
se dirigem para o massacre de Frankenhausem
e cujas pegadas ficaram perdidas no deserto.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 42)

Certains procédés de la manifestation des *voix énonciatives* ont attiré notre attention. Observons quelques exemples:

nesse dia em que
estava doente com hemorróidas, fiquei deitada toda a manhã: sonhava que me encontrava onde, de facto, me encontrava: no ambiente do meu quarto; sem camisa olhava o espelho (...)
Passava-se isto com ligeireza e brevidade, cheguei ao fim, procurei o caderno e a caneta sobre a cama e escrevi

nesse dia estava em que estava doente com hemorróidas.

Tive então a vertigem do espelho em que o espelho sendo sempre espelho me aparecia como um catafalco, um doente na sua cama, mais precisamente, São João da Cruz, a morrer em Ubeda. (...) à volta do espelho enquanto tudo aquilo se passava com ligeireza e brevidade.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 16)

Dans ce passage, le « je » correspond à Ana Peñalosa. Sa voix se manifeste par un discours enfermé dans une boucle, un cercle. En effet, les répétitions présentes engendrent un effet d'écho, de multiplication à l'infini comme les images d'un miroir se reflétant dans un autre miroir.

três encostados à balaustrada, a morrer de pé e sem saber em que boca se articulava o que dizíamos.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 17)

Comme nous pouvons le remarquer, cet extrait est à la suite du précédent et deux entités s'y révèlent: Ana Penãlosa et São João da Cruz. Or, nous lisons qu'il y en avait trois « três encostados ». Sans chercher à faire une étude exhaustive, nous

voulons, néanmoins, mettre en avant le fait que dans toutes ces voix, celle qui s'exprime par le pronom « je » – c'est-à-dire en utilisant le discours direct – est principalement celle de Ana Peñalosa¹.

Penchons-nous sur l'œuvre de Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*. Comme dans tous les textes appartenant à notre corpus, dans *Os Guarda-chuvas cintilantes* plusieurs voix se manifestent : « eu », « ela », « Pip », « o Cão », « Elsa », « Ana Maria », « Wanda », « Dorita ». Nous focaliserons notre attention sur les manifestations de « eu » et de « ela ». En effet, ces voix sont accompagnées de phénomènes qui nous intéressent particulièrement, puisque nous cherchons les possibles relations entre les *voix énonciatives* et comment le « je » se manifeste et se définit. Les *voix énonciatives* « eu » et « ela » se côtoient mutuellement :

Avançou um passo, fingindo não o ver é de seda, de vidro, de papel de prata, ilumina-se como uma abóbada, um vitral, conforme lhe dá o sol ou lhe bate o vento), estou no vão de uma porta, entre duas vitrinas com espelhos, meto as mãos nos bolsos da gabardina e finjo não o ver (...)

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 8)

Comme nous pouvons le remarquer, dans ce passage, il y a un glissement entre la *voix énonciative* « ela », « avançou » et « eu », « estou », « meto », « finjo ». Ce procédé est récurrent dans cette œuvre de Teolinda Gersão.

Os Guarda-chuvas cintilantes se présente sous la forme d'un journal intime. Le texte se divise par jour sans qu'il y ait continuité chronologique ; nous comprenons alors que c'est un journal intime fictif. Quant à *Bolor* d'Augusto de Abela, il se construit de la même manière, néanmoins, sa structure est plus proche de celle des

¹ Les figures masculines, référées précédemment, se manifestent à travers la troisième personne. Cependant, les figures de Tomás Müntzer et celle de Nietzsche s'expriment parfois ponctuellement à travers la première personne : “respondeu Tomás Müntzer (...). — É apenas o tempo que mudou inesperadamente : a temperatura desceu e a água condensada paira ao nível do rio e eleva-se sobre os cumes dos montes. A minha batalha já está perdida, posso lançar ao rio a minha cabeça decapitada.” (*O Livro das Comunidades*, 36); “Disse o que pensava sobre o sexo dos livros e Nietzsche perguntou-me: — E João? — Sentei-me à beira da cama (...).” (*O Livro das Comunidades*, 74).

journaux intimes. En effet, si nous observons les dates, elles suivent une chronologie¹.

Le récit se centre sur le « je ». Cependant, d'autres voix s'immiscent dans le texte :

O meu diário é uma brincadeira, não escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 114)

Lorsque nous observons les manifestations des *voix énonciatives* dans *Casas Pardas*, nous nous apercevons que tout tourne autour de trois voix : « Elisa », « Elvira » et « Mary » et des différentes « casas ». Ces voix représentent trois entités qui vont changer, se transformer, évoluer tout au long du texte. Ceci est observable notamment dans l'emploi des prénoms et des pronoms personnels.

A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 384)

Un autre élément a attiré notre attention: la référence marquée à d'autres textes, d'autres discours. Le texte est jonché de notes de bas de page aussi diversifiées les unes que les autres, expliquant la source des citations : « Texto latino e sua tradução para português pelo Dr. José Augusto de Oliveira. Complemento ao volume II da LISBOA ANTIGA de Júlio de Castilho », (p.138), « Título de um romance para meninas da Condessa de Ségur », (p.185), « Referência a L'Aventure Ambiguë, romance do Sheuk Hamidou Kane. Senegal. », (p.308).

Ce qui nous a conduit à choisir *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes, c'est sa construction textuelle². Nous avons, dans cette oeuvre, un discours centré sur un « je » et parfois un « il » sur la page de gauche et plusieurs

¹ À un moment donné du texte survient une rupture de l'ordre chronologique. Ce phénomène est analysé ci-dessous (Partie II. Chap.2.).

² Voir partie II : *L'écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine : configurations textuelles.

voix qui se croisent – « voz de Gil », « voz de Pedro » et « voz d'Áurea », sur la page de droite. Remarquons que le narrateur utilise le terme « voix » (pt. « voz ») pour distinguer les différents « énonciateurs ».

a voz e a luz esfarelam-se. Todos os ruídos se tornaram próximos. Sou o centro de um mundo fragmentado.

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 52)¹

voz de Pedro: “telefonei a todos os meus amigos. Ou não estavam, ou não quiseram, atender. Mas não te telefonei, com medo de que me perguntassem: por que é que me estás a telefonar?”

voz de Gil: Áurea é uma mulher atenta a tudo o que faço: gestos e palavras vivem sob o seu olhar mineiro. Somos continuamente visíveis um ao outro, perscrutamos com afínco uma paisagem única, até ao desinteresse, isto é, à transformação de cada um de nós num tempo esgotado. (...)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 10-11)

Le texte choisi d'Almeida Faria, *Rumor Branco*, met en scène plusieurs voix ayant le même nom. En effet, il y a à chaque « fragment »² une entité différente, un Daniel João différent.

Notons que lors du premier « fragment », le lecteur découvre le nom de la figure principale seulement à la fin. Tout au long du fragment, Daniel João est vu à travers le regard de quelqu'un d'autre :

subiste a escada abriste a porta Graça estava deitada. hesitaste em acender a luz mas acendeste e acordaste-a. ela pronunciou somente o teu nome: Daniel João que tarde chegaste. propuseste então para seres perdoado: vamos lá ver se és capaz de dizer dez vezes vamo-nos deitar (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 35)

Lors du second « fragment » le point de vue est celui d'un « il ». Ainsi, Daniel João est perçu par la voix du narrateur.

¹ Étant donné la longueur du titre de l'oeuvre de Rui Nunes, nous mentionnerons celle-ci en recourant à « Que sinos dobram ».

² Le texte en question est divisé en sept parties, que l'auteur nomme « fragmento ».

(...) ganhões que Daniel João encontrava, cruzava, em quem dava encontrões, mal reparando neles como naquele velho cego de guitarra às esquinas (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 47)

C'est au sein du troisième « fragment » que João Daniel s'énonce à la première personne, par le « je » :

o meu nome é Daniel João, pouco mais sei. procuro saber.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 51)

Notons que le quatrième « fragment » met en exergue « Daniel » et « João », deux entités représentant la même voix.

hoje no começo dos séculos Daniel o profeta o baptista João aguarda cedo e sempre aguardará só até breve o fim deste seu canto que há tanto dura já quase há segundos (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 65)

Comme dans le « fragment » 2, la *voix énonciative* « il » représente João Daniel dans les « fragments » 5 et 6 : « Daniel João procurava não ser visto, coxeando corria com os livros atados num atilho. » (p.75) et « o homem imóvel fechou os olhos, desequilibrou-se ligeiramente para a frente, susteve-se a tempo, ficou de novo hirto, em pé (...) (p.83.)».

Le « fragment » 7 présente une structure fort différente des autres fragments. En effet, le texte se présente sous forme de journal intime. Néanmoins, nous avons remarqué la présence d'une voix autre que celle de Daniel João, qui donne des explications sur la constitution de ce « fragment ».

se os manuscritos de Daniel João não tivessem no fragmento sexto sido queimados pelo próprio verificar-se-ia que o conteúdo deles não era tanto um diário no sentido literal do termo ou sequer seriação de cartas para si mesmo escritas (...)

1 de Janeiro cheguei à cidade pela madrugada e o sono duma noite de viagem despi-o na estação em que fui o único a descer.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 99-100)

Chaque « fragment » équivaut à un changement de point de vue qui crée un effet de doute. Sommes-nous face à la même entité, celle de Daniel João, s'énonçant sous différentes voix ? ou bien sommes-nous face à plusieurs voix, à plusieurs entités ? Nous essayerons de répondre à cette question (voir ci-dessous chapitre 3).

L'extrait du texte d'Urbano Tavares Rodrigues donne à voir un sujet « Alberto » qui se cherche. Cette *voix énonciative* se mélange et se perd au milieu d'autres voix qui parsèment le texte. Comme le titre de l'œuvre – *Dissolução* – le souligne, la manifestation de ces voix ressemble fort à une dissolution. Nous avons ainsi la sensation que toutes ces voix – parfois connues, parfois sans référence – se dissolvent les unes dans les autres.

Mas, para lá da palavra, no mais escuro são apenas signos indecisos, estranheza, a dúvida de reconstituir a personagem, o sentimento de me narrar a mim próprio, uma estória alheia (...)

Alberto! Como podia ser Godefredo, Joaquim, Augusto, Hélder, Laurentino.

(Urbano Rodrigues, *Dissolução*, 119-120)

Penchons-nous sur *Pátria Sensível ou que Fazer do Corpo com seus rios, margens & afluentes*, de Casimiro de Brito. Quels éléments rendent compte de la profusion des voix ?

Plusieurs voix dominent le texte. Léo, Samuel, Ema et Magda se manifestent à travers le pronom « je », de telle manière que parfois on ne sait plus qui s'énonce.

Um dia deitei-me ao sol, abandonei-me numa ilha durante meses e quando regresssei ao cisco das cidades o meu corpo já não cabia. Um narrador é o irmão de si mesmo (tenho vários) e uma das minhas ocupações preferidas é ver nos meus olhos o olhar do outro.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 31)

Forma-se o espírito da nova ficção no caminho repetido da cidade para a ilha, da ilha para a cidade. Tema: as Máscaras e os Espelhos. Memória: o corpo que parte e o corpo que regressa. Ulisses? Mitos e pedras, diálogo entre horror e desejo com as técnicas da polifonia.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 51)

Comme le laisse sous-entendre cet extrait, plusieurs *voix énonciatives* sont perceptibles et se manifestent tout au long de ce texte. Comme nous le verrons, les points de vues se croisent sur le même événement, créant ainsi un effet de simultanéité.

Dans *No jardim das nogueiras* d'Yvette K. Centeno, comme dans les autres œuvres de notre corpus, plusieurs voix constituent ce texte, divisé en quatre parties : I Os projectos ; I A loucura ; I A amêndoa ; I A amêndoa. Toutefois, lors de la première partie, une voix, qui pourrait être celle de l'auteur, domine, s'interrogeant sur le processus d'écriture :

Organizo o livro ao mesmo tempo que organizo o destino com todo o material que está gravado. Parece fazer sentido.

(Yvette Centeno, *No jardim das nogueiras*, 55)

Reunir os cadernos as folhas soltas que tenho. Recopiar tal e qual sem grande interferência. Depois calmamente reler. Não devo impacientar-me quando escrevo.

(Yvette Centeno, *No jardim das nogueiras*, 60)

La *voix énonciative* d'Eva, représentant la figure centrale, oscille entre la première et la troisième personne:

Início do romance com Eva a principal figura feminina. Depois entrarão ainda a casa o pinhal a mãe o pai os guardas, etc., etc.

(Yvette Centeno, *No jardim das nogueiras*, 19)

Se Eva tivesse reparado melhor na evolução das sucessivas casas teria descoberto logo o subtil desenvolvimento da loucura. Talvez não logo da loucura mas das obsessões escondidas perversamente escondidas que só transpareciam na evolução da casa. Foi a casa que me enlouqueceu.

(Yvette Centeno, *No jardim das nogueiras*, 88)

Nous avons tenté de délimiter les différentes *voix énonciatives* constitutives des textes de notre corpus. Il en ressort clairement que nous sommes face à des textes

polyphoniques, dans lesquels le point de vue du narrateur tend à s'effacer laissant ainsi sa place aux autres voix.

Remarquons le passage de la *voix énonciative* « ela » à la *voix énonciative* « eu » ; il n'est pas sans nous rappeler le procédé mis en oeuvre dans *Os Guarda-Chuvas cintilantes*. En effet, la même entité se manifeste à travers deux points de vue et parfois plus.

Tout au long de ce sous-chapitre, nous avons mis en avant l'existence d'une polyphonie. Par là même, nous nous sommes centrée sur la caractérisation des différentes voix se manifestant dans le texte. Nous nous sommes alors rendue compte de l'existence de *voix énonciatives* que nous définissons comme indéfinies puisque, parfois, la référence manque. Regardons de plus près ce phénomène.

2.2. *Voix énonciatives* indéfinies

La mise en page dans l'*écriture fragmentale* joue un rôle déterminant comme nous le verrons lors de la deuxième partie de ce travail, la dimension linguistique du texte s'enrichit de la dimension iconique.

Observons quelques exemples extraits de *Dissolução* d'Urbano T. Rodrigues :

Monólogo do alentejano que veio para Lisboa
(colagem)

Eu vim para Lisboa, foi em 1957 ou 1958, e então vim morar para Gandarim, com uma tia minha, não é?, para melhorar a situação. [...] E como o meu pai tinha falecido e os meus irmãos eram mais novos, eu era o mais velho, o ordenado era pouco, não tínhamos bens na terra, ou qualquer coisa como eles exigiam nas Finanças, e então, nesse caso, veio requerimento deferido e lá saí...

Parece que me chamo Alberto Gaspar. Quer dizer, dou pelo nome.

(Urbano, Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 117-119)

Dans cet extrait, un homme de l'Alentejo fait le récit de sa vie, puis il y a un espace blanc qui crée une rupture graphique, c'est alors que se manifeste un homme, « Alberto Gaspar ». Ceci peut provoquer un doute chez le lecteur : ou bien ces deux

hommes sont les mêmes, ou bien ce sont deux entités différentes. La présence de l'espace blanc provoque ainsi une incertitude sur l'identité des *voix énonciatives* et, par là même, une incidence sur la référence textuelle, puisque le lecteur a besoin de ce qui a été écrit avant ou après¹ pour pouvoir identifier qui parle et pour comprendre le texte.

Pour ce qui est de *Ora Esguardae* d'Olga Gonçalves, la disposition graphique influence aussi la manifestation des voix :

E a Pintasilgo é mulher, vocês não nos perdoam sermos mulheres e termos ideias na cabeça. Meu amigo, já é tempo de nos aceitarem como seres pensantes, esta luta é sem tréguas, nenhuma de nós admite já ser coitadinha... Evidentemente que tudo isto se vive com muitas cicatrizes, mas com outra cara, já não a coberto de trilógias, Deus-Pátria-Família, o mesmo dizer Deus-Pátria-Autoridade... Bem, sem esses mitos, vemo-nos!

Que dizem do Otelo?

Foi ao Alentejo.

Parece que falou alto...

Até lhe incharam os olhos... Está a fazer grande força junto do trabalhador rural, incita-o à violência...

Olha a forma de ensinar um homem a lutar pelos seus direitos!

A construção, não gosto do que estou a fazer: planeamento. Tudo uma questão de interesses da Administração, dos proprietários e dos loteadores. Porque o Governo está interessado em resolver o problema dos loteadores que, como têm os seus alvarás embargados (...)

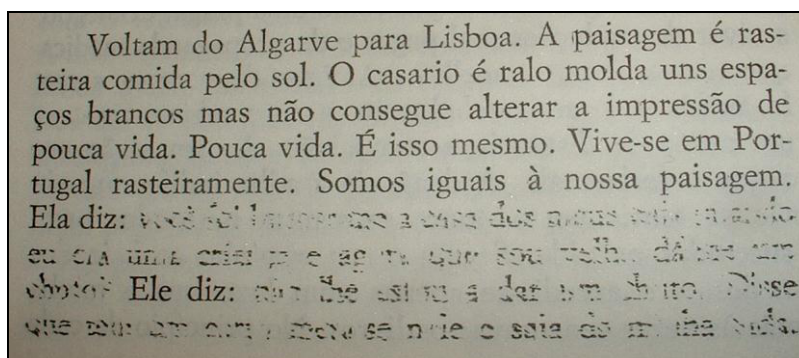
(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 160-161)

Nous avons choisi de retranscrire ce long extrait afin de mieux saisir le phénomène de rupture. En effet, nous pouvons observer trois blocs textuels qui correspondent à trois *voix énonciatives* différentes : le premier présente le discours d'une femme, le deuxième un dialogue entre deux amis et, enfin, le troisième le

¹ En d'autres termes, tout dépend si nous sommes en présence d'un processus anaphorique ou cataphorique.

discours d'un homme qui explique la situation du bâtiment. Ces ruptures graphiques ont des conséquences au niveau linguistique et textuel, qui seront étudiées lors de la partie II, chapitre 2.

Dans le texte d'Yvette K. Centeno, nous pouvons observer un phénomène au niveau graphique fort intéressant :



(Yvette K. Centeno, *No jardim das nogueiras*, 60)

Cet extrait comporte le discours de la voix du narrateur « Voltam do Algarve para Lisboa (...) », puis, lorsque se manifestent les *voix énonciatives* « ela » et « ele » au discours direct comme le présuppose l'utilisation des deux points, le texte est effacé, nous n'avons pas accès à ce qui est écrit. Il y a rupture au niveau des *voix énonciatives*. Cet effacement symbolise ce qui est dit dans le texte : « (...) uns espaços brancos mas não se consegue alterar a impressão de pouca vida ». L'effacement des voix représente le peu de vie ; il y a comme une dissolution des voix.

Dissolução d'Urbano Rodrigues Tavares est une bonne illustration de ce phénomène. Le titre lui-même l'annonce. Lorsque nous nous penchons sur les *voix énonciatives* féminines présentes dans ce texte, nous pouvons observer un effet de dissolution. En effet, le lecteur assiste à un défilé de voix : celles de Paulina, Julieta, Carolina et Carla. À peine apparaissent-elles, qu'elles disparaissent déjà. Faisons un bref relevé de ce processus. La première femme avec qui Alberto vit un moment d'intimité n'a pas de nom:

— Apetece-me fazer-te perguntas.

— Podes. Se tens muito empenho nisso...

(...)

Normalmente, vai-se perguntando o nome, a idade, o estado, a condição dos pais, os estudos, o ofício... A ficha dá, pelo menos, o condicionamento mais geral, a altura e o peso avaliam-se, o corpo está ali desfolhado, entregue não.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 20-21)

Pour ce qui est de Julieta, la dernière fois qu'elle voit Alberto, c'est un silence qui est ressenti par le personnage masculin: "Disseste ela uma palavra de carinho tivesse para mim um agradecimento, um gesto vivo, fosse o que fosse, e eu teria ficado, talvez voltasse." (p. 32.). La parole de Brígida se manifeste par le discours indirect: « O que chateia, Brígida, é que não chegues a ser inteligente. », nous n'avons pas accès directement à sa parole, tout se fait à partir du point de vue d'Alberto.

L'oeuvre d'Olga Gonçalves, quant à elle, offre au lecteur la possibilité d'avoir accès à des voix inaudibles. Qu'entendons-nous par voix inaudibles ? Il arrive, en effet, que nous ayons seulement accès à l'une des voix du dialogue, comme nous pouvons l'observer dans les exemples suivants :

E aquele rapaz, ah que bom marido!, vai, vai dar um bom marido!, inteligente, sério, trabalhador! Família modesta, não, não tem sangue azul, não tem pergaminhos, mas gente séria trabalhadora.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 94)

Tinha doze anos, e os que ficaram com a rapariga, como?, não, ela agora tem trinta e dois anos, inutilizada para toda a vida, dia sim dia não faz diálise (...)

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 149)

O quê? Diga, filho, o meu aparelho não está bom. Pois foi o que ela foi buscar para dizer que não havia escola: que o Governo de Salazar fechou as que havia, prometendo uma Escola Normal para purificação do ensino... Como? Foi verdade?... Isso não sei, não tenho ideia... Como? Achei maçador, muito maçador reunirmo-nos ali para ouvirmos estatísticas. Diga, filho? (...) Ora chegámos! Estas discussões são muito desgastantes, e não conduzem a nada. Obrigada. Já abri a porta. Segure-me aí no guarda-chuva, por favor. Dê cá a mão. Ai estas pernas! Sabe?... Se não fosse aquela trombose, eu ainda me teria adaptado a isto, a este novo estado de coisas, mas fiquei

débil. Muito débil.... Está cansado, filho, vá para casa. Deite-se cedo. Dê um beijo por mim à Henriette e às crianças.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 153-154)

Ces exemples représentent des dialogues assez singuliers. En effet, le lecteur n'a accès qu'à l'une des voix de ces dialogues. Nous présupposons l'existence de l'autre voix à partir de certains indices, que nous avons soulignés. Dans le premier exemple, nous assistons à un changement de thème dans le dialogue : on passe de « famille modeste » (pt. « família modesta ») à « sang bleu » (pt. « sangue azul »). Dans le deuxième et le troisième exemples, les particules interrogatives telles que « comment » (pt. « como »), « quoi » (pt. « o quê ») suggèrent que le locuteur demande à l'autre de répéter ou de préciser ce qu'il était en train de dire. De plus, les points de suspension, dans le troisième exemple, révèlent de manière concrète cette voix inaudible.

Dans ce qui suit, nous allons traiter de l'« imbrication des points de vues » qui rendent la manifestation des voix fort particulière, ceci nous permettra de mettre en avant les phénomènes de fragmentation et de simultanéité présents dans le corpus.

2.3. Mécanismes des points de vues : entre imbrication et glissement

Nous nous sommes intéressée à la présence des *voix énonciatives* pour rendre compte de la richesse polyphonique existant dans des textes de notre corpus. Le terme *voix énonciative* souligne aussi l'existence du point de vue. Celui-ci se manifeste de deux manières : soit par imbrication soit par glissement. Observons quelques exemples:

Ainda ouço inteira e para sempre a voz do velho Filipe, ouço-a familiar e macerada pelo fogo lento da vida, a voz que dizia, « Talvez ela ainda estivesse contigo ... », uma voz rouca que Samuel ouvia no seu torpor, «... se a tens levado para a cidade».

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 58)

Samuel caminha na praia e cada um dos seus actos é esgotado até ao infinito: um exemplo: depois de passar pelos barcos ladeia um altarum arenoso onde secam redes

merjonas e alcatruzes ensalitrados por anos de uso (...) ou melhor dizendo onde se abrigam os humildes humanos destas paragens esses que esperam o que não sabem ou és tu que não sabes ouvi-los não aprendeste ainda o que esperam no esperar apenas as trocas mais simples uma teca de besugos por uma refeição de carne ao domingo e não precisam de pensar tu sim pensar caminhar pelo seco areal ou nas lamas plúmbeas da ria lado traiçoeiro e depois cair cair na primeira sombra de barco este barco SÓ EU E DEUS para depois se levantar quanto tempo passou?

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 109)

Tout au long du texte de Casimiro de Brito, nous pouvons observer un processus de glissement de voix. Le glissement de voix sous-tend qu'il s'agit de la même entité, même personnage, se manifestant à travers l'usage de pronoms différents. En effet, et comme nous pouvons le remarquer dans le premier exemple, le point de vue initial est celui d'un « je », « ouço-a », puis, se centre sur un « il », « Samuel ouvia », au sein du même énoncé. Le deuxième exemple présente le passage d'un « il », « Samuel caminha », « seus actos » qui glisse vers un « tu », « és tu », « aprendeste ».

Au premier abord, le glissement déstabilise le lecteur, car il y a perte de repères énonciatifs, passage abrupt d'un « je » à un « il » ou d'un « il » à un « tu », puis à un « je ». Ce mécanisme, au-delà de la déstabilisation permet surtout de construire plusieurs points de vue, plusieurs perceptions autour du même événement, tout en créant une mise à distance – dans le premier exemple – et un mouvement d'approche dans le deuxième, au sein de la même entité, Samuel.

Remarquons que la création de points de vue différents autour d'un même fait est accentué, dans les deux exemples, par la répétition du verbe « ouvir » dans le premier exemple : « Ainda ouço », « Samuel ouvia », « ouço-a » et du verbe « caminhar » dans le deuxième : « Samuel caminha », « tu sim pensar caminhar ».

Dans *No jardim das Nogueiras* de Yvette K. Centeno, nous rencontrons aussi à plusieurs reprises le glissement énonciatif :

A história começou quando me vi forçada a preservar a minha solidão. Fugi de casa sem dizer nada a ninguém. Eva estava a andar pela praia fora sempre em frente sem destino certo quando senti passos atrás de si. Voltou-se não viu nada.

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 32)

Pai compreendo os teus silêncios as tuas fugas as tuas cobardias. Espírito grande mas uma vida tecida de humilhações. Uma carreira negada queria ser militar e o avô não deixou. A carreira militar perdeu dignidade dizia ele que era militar e pedia a passagem à reserva. O filho seria médico era útil aos outros. Também não chegou a ser médico sempre metido em tentativas revolucionárias na esperança de restituir ao país a dignidade perdida. O sonho em que teu pai regressa à vida: um animus reanimado depois de um longo tempo de inacção. Não te enganes. O teu pai não é o teu pai és tu mesma. O seu caminho é o teu caminho. Ainda bem que está vivo. A sua ligação com Jacques não teria fim. Ele era o guia de que precisava. Sem ele Eva nunca teria tido acesso a si mesma.

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 65)

Ces deux exemples illustrent le processus de glissement, avec un passage de la première personne, « je », vers la troisième personne, « elle ».

Remarquons, toutefois, dans le deuxième exemple, la voix de Jacques que nous avons soulignée en pointillés et qui est son psychologue ou psychothérapeute. Dans cet extrait, la présence de Jacques permet à Eva d'établir une mise à distance à l'intérieur d'elle-même, de là le passage du « eu » au « ela », qui permet un rapprochement, comme le suggère ce passage «Eva nunca teria tido acesso a si mesma».

Le procédé d'imbrication, quant à lui, correspond à des voix différentes qui se superposent dans la linéarité textuelle. Celui-ci se révèle tout au long du texte d'Olga Gonçalves, comme nous pouvons le voir dans les exemples qui suivent.

“Unidos e Organizados Venceremos !”: também as populações serranas com seus baldios recuperados, o camponês de mortalha na língua e sem sentenças teve os seus heróis, olha além a polícia! foge!, a espreita dos guardas-florestais pela calada da hora, e os tiros da GNR, ao lado das bestas o camponês esperou escondido que rompesse a manhã, com medo e com fome apertou o estômago, limpou o suor outra vez, outra vez pensou no vizinho que passou a fronteira, porque é que eu não hei-de fazer o mesmo?, porque é que fico agarrado a esta miséria?, mas alguns iam ficando sempre, sempre evitando o risco, à espera que viesse outra coisa.

(Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, 21)

Les parties soulignées mettent en avant l'existence de voix différentes de celle du narrateur. Remarquons que la manifestation des voix étrangères à ce dernier se fait par un « nous » : « Unidos e Organizados Venceremos » puis passe à un dialogue entre un « je » qui prévient un « tu » : « olha além a polícia ! fuge ! ». Vient enfin, le monologue intérieur d'un homme qui s'interroge : « porque é que eu não hei-de fazer o mesmo ?, porque é que fico agarrado a esta miséria ? ».

Nous remarquons comme phénomènes participant à l'imbrication de la voix « étrangère » dans celle du narrateur, d'une part, la ponctuation - la présence de guillemets introduit la voix du peuple révolté et la virgule sépare les diverses voix; d'autre part, le discours direct, qui fonctionne aussi comme élément distinctif. Nous assistons, ainsi, à un procédé d'individuation. En effet, les voix évoluent d'un « nous » à un « je » passant par un « tu ».

Observons de plus près cet exemple :

O bairro da Serra da Luz, as mulheres lá juntam-se, têm amizades umas com as outras, juntam-se numas casas longe um bocadito, à frente aonde dá o sol. Ora, põem-se a falar, não vão para o trabalho, ainda são das que ficam em casa. Ali estão, estão, à soalheira ali passam as horas, descobrem coisas umas das outras, e às vezes zaragateiam. E de tal forma que, a alturas tantas, vai lá um badanal que ninguém se entende.

Uns há, agora, que dão que pensar. Um, duma barracazita, sapateiro, ó..senhores!..um homem já velho!, e uma, por tal sinal, bem nova, a Henriqueta. Chegou e não saiu de ao pé dele. Já com dois filhos, cada um de seu pai, e o homem dela é novo, trinta e dois anos, mas mete-se na pinga. Que ele diz, discute, diz para ela se tirar de roda do sapateiro, mas afinal tu és minha ou de quem és? Vai ela responde-lhe tu tens outra mulher, vai ele juntei-me contigo foi para estares à minha beira. Bem, ele realmente, o homem da Henriqueta é casado, tem mulher em Setúbal, pagou as passagens a esta para que deixasse Coimbra, que ele tinha largado mulher e filhos, devia ser do copo! O que é que lhe faria à Henriqueta o sapateiro?, Deus me perdoe que nasceu agora uma menina que é a cara dele ali escarrada, é ele propiado, o que é que lhe querem?, ela não lhe sai da porta e a mulher dele também já é de idade, vive para além para aquelas barracas entre Pontinha e Brandoa.

(Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, 29)

Dans cet extrait, comme dans le précédent, la voix du narrateur est proche de celle du peuple. Si nous comparons la voix de ce narrateur avec celle des autres¹, nous remarquons un changement de registre de langue. Les spécificités lexicales telles que « barracazita », « propriado » rendent compte de ce phénomène. Au-delà de cette voix, se révèle une autre voix, qui n'est autre que celle qui raconte l'épisode « Uns há, agora, que dão que pensar » et donne des repères pour comprendre qui parle « Que ele diz, discute (...) », « Vai ela responde-lhe ». Ces verbes *dicendi* introduisent les paroles d'une femme « Henriqueta » et d'un homme, son mari. De plus, nous pouvons remarquer la présence de voix sans référence, qui pourraient assister au récit de l'histoire et intervenir « ó senhores !, um homem já velho ! », « Deus me perdoe que nasceu agora uma menina que é a cara dela ali escarrada ».

L'étude de cet extrait nous a permis de relever la manifestation de six *voix énonciatives*. Cette distinction s'est faite à travers le changement de registre de langue ou la ponctuation, comme nous l'avons vu précédemment.

Dans le texte de Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, les processus de glissement et d'imbrication se côtoient :

Concentrou-se então sobre a escrita e, de repente, no alto da página, e esgaravando com os dedos, encontrou um fósforo com que acendeu a vela de um oratório, uma mesa e algumas imagens abandonadas: passava ali algumas horas, ora numa intensa, ora numa vaga sensação de escrita: a casa, a verdadeira e a seguinte, ainda está por fazer; ao mudar de quarto, haverá mais uma divisão terminada; paro à entrada da nova sala que, por enquanto, é apenas espaço atravessado por ar com algumas abertas de sol e o resto chuva, humidade, frio porque o clima não é atlântico como o da casa que deixei, moderadamente doce e amargo; sento-me ao tempo sem movimentos e torno-me ligeira aparência até uma nova célula da nova casa estar escrita (...)

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 18)

¹ Afin de rendre compte de la présence de toutes les *voix énonciatives*, nous avons souligné de manière différente chaque voix. Néanmoins pour ne pas alourdir le texte avec les annotations, nous avons seulement souligné le début de la présence de la voix.

Le glissement énonciatif se produit, comme dans les autres exemples, par le changement de pronom, il y a passage du « elle » au « je », comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

estava a ouvir kyrie eleison, Christe audi nos, Christe exaudi nos quando, olhando a cómoda miserere nobis teve a impressão de que sobre o tampo e, por detrás de um copo, havia mais uma vela miserere nobis; perguntava-se com estupefacção miserere nobis como poderia ser possível; percebeu tratar-se de um frasco de leite de beleza composto de plantas miserere nobis a outra ilusão miserere nobis foi a de, estando na cama, ir fechar a porta do quarto que dava sobre a sala para que a não pudessem ver através da janela miserere nobis: mas, uma vez deitada, verificou que essa janela, de facto, não ficava em frente da cama miserere nobis.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 17-18)

Cet exemple montre le procédé d'imbrication des voix tel qu'il se manifeste dans le texte de Maria Gabriela Llansol. Nous avons une superposition des voix : celle qui raconte et celle qui chante. Ceci crée un effet de simultanéité. En effet, le lecteur a accès à ce qui se passe en même temps. La linéarité, propriété intrinsèque au langage, fait en sorte qu'une première voix se manifeste d'abord, puis la seconde. Ce processus d'imbrication des voix rompt avec la linéarité et crée une simultanéité textuelle.

L'effet de simultanéité est possible grâce à un processus de fragmentation. De par la nature de la langue et celle du signe linguistique, leur manifestation se fait par voie linéaire. Si, dans la musique, il est possible d'entendre plusieurs instruments à la fois – une symphonie se crée par superposition d'instruments – il en est autrement dans la peinture et tout autrement dans la littérature. Pensons au cubisme. La fragmentation des formes a permis la présentation sur un même plan – celui du tableau – de différents points de vues. Les peintres du début du siècle se sont intéressés aux moyens susceptibles de créer la simultanéité¹.

¹ « Roger Allard, René Arcos, Henri Barzun, Georges Duhamel, Jules Romains, Vildrac, et surtout Alexandre Mercereau, qui créa l'Abbaye de Créteil en 1906. Ce fut là que l'on élaborait l'idée de la simultanéité comme phénomène né du XX^e siècle, quoique la terminologie courante fut « interpsychologie » (Paul Adam) ou « collectifs ». (Gustave Kahn), « Whitmanesque » ou « paroxyste »

L'idée de simultanéité s'accompagne de celle de totalité : « Ce fut Metzinger qui écrivit le premier article invoquant la « totalité » dans la peinture, se référant (...) aux différents angles de vues de chaque objet, dans les tableaux récents de Picasso et de Braque. »¹ Le cubisme a cherché à rendre compte de la « simultanéité », de la « totalité », c'est ainsi qu'il s'est penché sur la fragmentation des formes et sur la notion de facette :

La géométrisation des formes aboutissait à des simplifications massives et l'on voit Braque comme Picasso s'efforcer de les assouplir en fragmentant les formes ainsi obtenues. Picasso passe dans cet assouplissement par le découpage des formes en facettes (...) pour en arriver au découpage de l'espace dans la même fragmentation.²

Comme l'explique Picasso, les facettes sont en lien avec le processus de fragmentation des formes.

Les facettes représentent une étape décisive dans la fragmentation des formes, essentielle au cubisme. La géométrisation des formes qui a donné naissance au mot cubisme, n'était qu'un effet secondaire d'une reconstruction de l'espace pictural.³

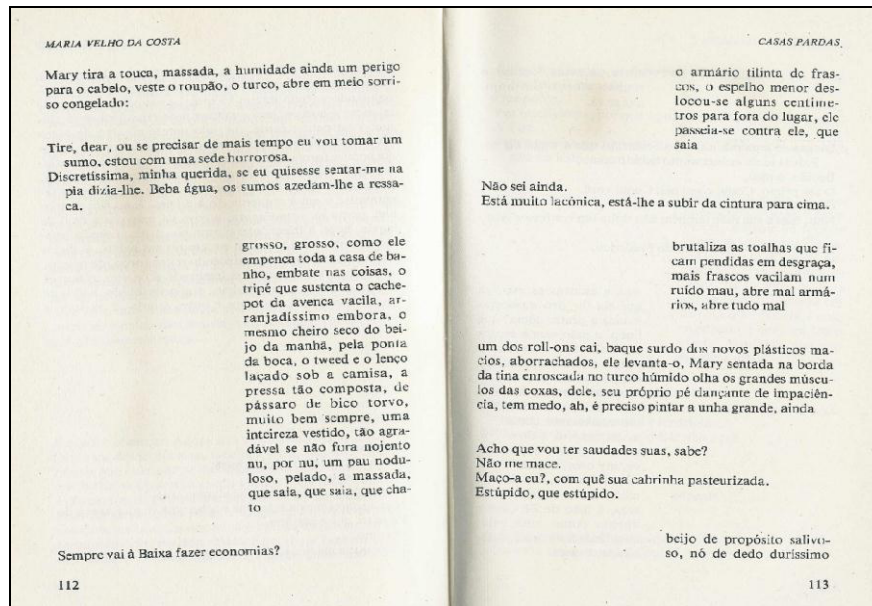
La fragmentation du discours du narrateur par glissement et/ou par imbrication recrée la simultanéité des *voix énonciatives*. Cette simultanéité peut prendre deux formes : ou bien les voix s'imbriquent les dans les autres, comme nous l'avons vu précédemment, ou bien le texte ne se limite plus à sa dimension strictement linguistique, mais il embrasse aussi une dimension de l'ordre de l'iconique.

(Emile Verhaeren) ». in GLEIZES A., METZINGER J., *Du Cubisme*, Siteron, Ed. Présence, 1980, pp. 10-11.

¹ GLEIZES A., METZINGER J., 1980, p. 13.

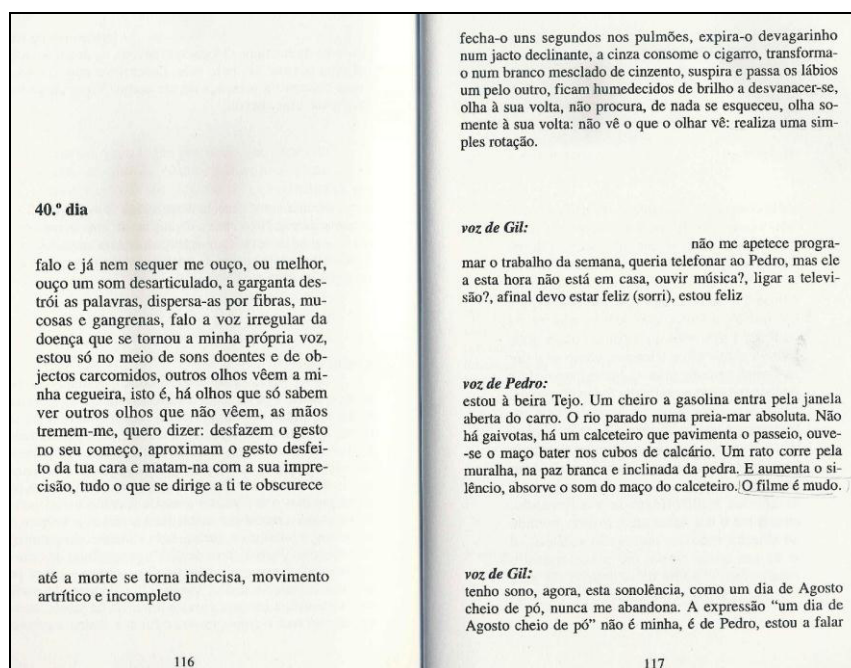
² DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1995, p.377.

³ DAIX, 1995, p. 321.



(Velho da Costa, *Casas Pardas*, 112-113)

Dans cet exemple de Maria Velho da Costa, nous pouvons observer une fragmentation graphique. En effet, le texte se scinde en blocs ; celui de droite correspond à la voix du narrateur et les autres blocs correspondent aux *voix énonciatives* de Mary et de José Oom. La fragmentation graphique du texte, nous permet d'avoir accès aux différentes voix de manière simultanée.



(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 116-117)

Notons que le texte de la page de gauche est différent de celui de la page de droite, nous retrouvons là encore un phénomène de fragmentation. Si nous regardons le livre, nous avons un effet de simultanéité des voix, de celles qui se manifestent sur la page de gauche et sur la page de droite.

Tout au long de ce sous-chapitre, nous avons analysé la polyphonie inhérente à l'*écriture fragmentale*. Nous avons remarqué, lors de cette étude, que la présence de l'autre dans le discours est fort importante, voire fondamentale dans la constitution du discours du sujet. Ainsi, nous allons analyser la présence de l'autre à travers les marques d'hétérogénéité.

3. L'hétérogénéité dans l'écriture fragmentale portugaise

3.1. Formes et manifestations de l'hétérogénéité montrée dans des textes fragmentaux portugais

Le sujet se croit la source unique de son discours, or ce n'est qu'une illusion. Les travaux de J. Authier-Revuz¹ nous démontrent avec beaucoup de perspicacité que les mots, nos mots « sont inévitablement les mots des autres ». En se basant dans un premier temps sur la théorie de l'énonciation, son étude porte sur la place de l'autre dans le discours, c'est l'« hétérogénéité montrée ». L'auteur distingue les formes marquées et les formes non marquées.

Je distingue dans cet ensemble les formes marquées, repérant la place de l'autre par une marque univoque (discours direct, guillemets, italiques, incises de glose) et les formes non marquées du montré, où l'autre est donné à reconnaître sans marquage univoque (discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation...) »

(Authier-Revuz, 1984 : 98, note 2)

Partant de l'hétérogénéité montrée, Jacqueline Authier-Revuz élargit son approche :

¹ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours » in *DRLAV*, n°26, 1982, pp. 91-150 et, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, n°73, 1984, pp. 98-111.

la présence de l'autre – les mots des autres, les autres mots – partout, toujours dans le discours, qui ne relève pas d'une approche linguistique.

(Authier-Revuz, 1982 : 99)

Pour analyser ce qui ne relève pas du domaine linguistique, l'auteur a donc adopté deux autres points de vue : le dialogisme de Bakhtine et le rapport entre le sujet et le langage, entrepris par Freud et conceptualisé par Lacan.

Jacqueline Authier-Revuz confronte plusieurs points de vue, ce qui permet d'assigner l'existence de l'autre dans le discours du sujet. De là, découle une nouvelle perspective : l'hétérogénéité constitutive du sujet et de son discours fondée sur des éléments extérieurs à la linguistique. Toujours d'après la linguiste, la différence entre les deux hétérogénéités relève non seulement du discours lui-même, mais aussi de la représentation que le locuteur se fait de son discours :

Hétérogénéité constitutive du discours et hétérogénéité montrée dans le discours représentent deux ordres de réalité différents : celui des processus réels de constitution d'un discours et celui des processus non moins réels, de représentation dans un discours, de sa constitution.

(Authier-Revuz, 1984 : 106)

Partant de l'étude de la place de l'autre dans le discours du sujet, il est possible de voir comment ce sujet circonscrit l'autre dans son discours et, par-là, comment il se constitue.

Remarquons que notre étude sur la polyphonie et plus précisément sur le glissement et/ou l'imbrication des points de vue, nous a permis d'identifier en partie la présence de l'Autre dans le discours du sujet. Observons de plus près quelques exemples qui nous permettront de mieux appréhender la manifestation de l'autre.

Dans les textes de notre corpus, la voix du peuple, de tous ceux qui ont vécu l'avant et le post 25 avril 1974 se manifestent par divers moyens. Ce sont parfois des voix anonymes, qui ne « font que passer » dans le texte. C'est ainsi qu'à travers la voix du narrateur, elles ont la possibilité d'exister.

Abril em fundo,

Abril, agora Abril distanciando-se, olhai, sob ameaça, que fazer se a treva se encadeia e circunda o quarto iluminado ?

(...)

: O Vítor?, no tempo de Marcelo chegou a dizer que já não era idealista. Vendeu-se, ia-se vendendo aos bocadinhos, mas agora voltou-se para o lado da Revolução...

: Ora ora! Palavreado!, essa fala do socialismo em liberdade, alguma vez sequer a ser chucha ? Não passa nem passará dum reaccionário disfarçado!

: O cabrão do patrão cavou com a massa, e a gente que se desenrasque!

: A Revolução! Eu que diga a volta que deu a isto tudo! No cabeleireiro onde trabalho, com aquelas senhoras todas que chegam e desabafam! Porque, lá no salão, era assim: dantes, era chique não se contarem as misérias. (...)

: Os minicomícios ali na Baixa... O que nos vale é já ter acabado o SNI!

: (...) E ó senhora Eulália, olhe que eles quando lhes chega a mostarda ao nariz são ainda piores que a nós, o que é que julga?, olhe que eles

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 75-86)

Nous avons retranscrit quelques extraits d'un long passage d'*Ora Esguardae*, où nous avons la possibilité d'entendre les voix de ceux qui racontent les conséquences du 25 avril dans leur vie quotidienne. Remarquons la présence des deux points au début de chaque énoncé ; cette empreinte d'hétérogénéité montrée pointe l'existence d'un narrateur absent qui introduirait les dires de chacun.

Dans *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, la présence marquée des verbes *dicendi* pointe la présence de l'autre.

Cuidado Leo, dizia Ema quando aparecia uma cara nova. Cuidado terão de ter os que perderam o comboio, respondia Leo, volta e meia e chamado a prestar declarações sobre quem isto e quem aquilo. (...) Omir disse: Ontem brilhámos em Liège, amanhã brilharemos em África. África uma ova, respondeu Samuel, a mim ninguém me arranca do meu buraco.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 25)

É Magda quem interfere no meu discurso quando me lê sobre o ombro e põe na sua boca frases que podiam ser de Ema. Não sejas tão má, digo-lhe. Sou apenas Magda, responde. A Magda que não conhece o antigamente e por isso comenta: (...)

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 31-32)

Le narrateur entoure ainsi le discours des autres voix, à certains moments, parfois de manière presque excessive. À cette présence fort marquée de verbes *dicendi* s'opposent des moments sans indications qui créent un mouvement de dissolution, le lecteur ne sait pas à qui correspond la voix par manque d'indices.

Le discours direct ou les verbes *dicendi* rentrent dans une structure normale de l'hétérogénéité montrée. Même si, comme le signale Nathalie Sarraute reprise par Sylvie Durrer, les formes du discours attributif ¹ sont « un enjeu important pour la pratique romanesque moderne » :

Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention. ²

Ce n'est pas en effet un hasard que ce soit au moment d'employer ces brèves formules, en apparence si anodines, qu'ils se sentent le plus mal à l'aise. C'est qu'elles sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ces personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins.

(Sarraute, 1956 : 128-129)

¹ DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, p.32. Le discours attributif est ainsi présenté « les locutions et les phrases, qui dans un récit [...], accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel ou tel personnage. » Prince, Gérard, « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35, 1978, pp. 305-313., cité par S. Durrer.

² SARRAUTE, Nathalie, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 125.

Les *voix énonciatives* se manifestent dans un double mouvement : soit encadrées par la voix du narrateur, soit laissées en liberté par l'absence de discours attributif. D'une certaine manière, les textes de notre corpus se situent eux aussi dans un double mouvement : celui de « l'ancien régime » dans lequel le narrateur domine tout et dans celui de la modernité, où la fragmentation vient décimer l'absolu, représenté par la figure du narrateur :

L'écriture fragmentaire, elle, propose une philosophie nomade, une polyphonie de voix qui démultiplient les sujets parlants et qui expulsent la figure de l'auteur.¹

Afin de rendre compte de la réalité, le narrateur a recours à d'autres textes. C'est ainsi que dans *Dissolução* d'Urbano T. Rodrigues et *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, nous avons retrouvé des collages² d'autres textes.

*Recortado da imprensa diária,
de entre milhares de anúncios semelhantes*

ANDARES VENDEM-SE

PRAÇA DO CHILE

Rua Pereira Carilho, n.º5, gvt.º com a Alves Torgo. Andares para escritório com área de 200 m² aproximadamente. Todo amplo com 2 casas de banho. Acabamentos de luxo.

BENFICA — EST: LUZ

Rua Francisco Baía, n.º12 — 5 ass., coz. italiana, 2c. b., desp. e rops., aquec., hall, marq., varandas, caixilh. em alumínio. Acab. de luxo. Preço 880 contos. (...)

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 114- 115)

Um de entre os mil comunicados

¹ RIPOLL, Ricard, (ss. direct.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du I^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Collec. Études, Presses Universitaires de France, 2002, p.17.

² Les fonctions des collages seront étudiées ci-dessous (Partie II. Chap.2.)

semelhantes da imprensa

MILITARES MORTOS EM COMBATE

O Serviço de Informação Pública das Forças Armadas comunica que morreram em combate os seguintes militares: (...)

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 130)

Da imprensa diária

MANTÉM-SE A SITUAÇÃO DE URGÊNCIA EM CABO VERDE

A situação de urgência existente em Cabo Verde, provocada pela longa estiagem que entra agora no sétimo ano consecutivo, mantém-se com todas as suas consequências, segundo se deduz (...)

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 134)

Dans le texte d'Urbano Tavares Rodrigues, c'est surtout le discours journalistique qui est présent alors que dans *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, le lecteur a accès à d'autres discours qui peuvent être ceux que l'on entend dans la rue, à la radio ou à la télévision.

(A mãe esta noite quando cheguei a casa disse: Rebentou mais uma bomba, vi na TV que foi para os lados do Campo Verde, enquanto não chegas a casa penso que foi lá onde estás (...) a bomba destruiu o palco, o cenário mas amanhã fazem um palco novo, não te preocupes mãe. Precisas de ter mais cuidado filho, fico sempre a pensar que.)

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 78)

(Técnico de som no programa sobre Ludwig: "A minha paixão vai para Charlie Parker. Os outros Bach, o Beethoven, o Stravinsky, ouço-os com rigor profissional (...))"

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 80)

(Lirocografias em tempo de guerra, erosão, corrupção? Terei o direito de me ocupar da flora quando a fauna definha sem piedade? Desenhar hierarquias (ar, água, terra, fogo) e defender o azul contra o sol? Estarei perdido no fio da respiração? (...))

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 82)

Le discours de l'autre est reconnaissable par les formes marquées de l'hétérogénéité montrée, tel que l'utilisation de l'italique et des parenthèses. Dans *Rumor Branco* d'Almeida Faria, nous pouvons rencontrer la présence de deux points qui introduisent le discours direct. Cette utilisation semble d'abord normale jusqu'à ce que nous nous apercevions que l'excès tend à subvertir les codes.

Pedro entra. é Regina quem ralha :_ó pá vens encharcado despe esse casaco e descalça os sapatos olha prás calças alagadas do joelho para baixo. entram na sala. tu levantas-te. vais apertar-lhe a mão:_olá Pedro:_eh pá que molha:_há aqui conhaque vê se aqueces:_ prefiro um Cuba livre viva Cuba livre¹.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 29)

Comme nous pouvons le remarquer, les codes de l'utilisation de la ponctuation ne sont pas respectés – minuscule en début de phrase, répétition des deux points marquant le changement de tour de parole.

Maria da Pureza foi com ele e mal afastaram agarrou-lhe o braço com desprezo pelos preconceitos dos patrícios mas não podiam conversar nesse chinfrim: TODOS AO ÚLTIMO ESPÉCTACULO SÃO APENAS CEM CENTAVOS TERMINOU A VIAGEM NOVA CORRIDA ESTE FOI O TRISTE FADO DA MULHER ASSASSINADA PELO MARIDO ENCIUMADO, e Maria da Pureza parecia contente (...) o corpo embalado nos cantos descantes que rezavam que *viviam presas as rolas presas dum velho senhor que as comia quando queria na sua indiferença à dor viviam tristes as rolas porque não tinham amor até o ar não sabia à liberdade anterior vivem contentes as rolas morreu o velho e o sol que as alumia é o sol libertador*, e o taberneiro pequeno e gordo (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 41)

Dans cet exemple, plusieurs formes d'hétérogénéité marquée véhiculent le brouhaha de la rue – les majuscules² rendent compte des cris d'une personne faisant publicité à un spectacle ou à un journal et l'italique renvoie à une chanson – ainsi le discours des sujets, des *voix énonciatives*, de part l'utilisation de minuscule et du romain se détachent, des autres voix.

¹ C'est nous qui soulignons.

² Les majuscules symbolisent les cris dans les forums de conversation – *chats* – sur internet.

Óscar Lopes souligne les caractéristiques innovatrices de *Rumor Branco* dans le panorama de la littérature portugaise :

Quem aceitaria, não digo já os caprichos de ordem gráfica e gramatical mas a segmentação do enredo em fragmentos; o desrespeito da ordem cronológica no modo de apresentar tais fragmentos; a pequena plausibilidade de um todo factual de enredo ou protagonista; as indecisões de um ponto de vista recontador, ora interior ora exterior a dada personagem; as intrusões, em plena atmosfera realista, do sem-sentido ou sobrenaturalidade talvez devaneantes (ou talvez não), anteriormente a Joyce, Faulkner, Kafka, Becket, Nathalie Sarraute e Marguerite Duras?¹

Os *Guarda-chuvas cintilantes* fait aussi référence à d'autres discours. En effet, nous retrouvons à la fin du texte une note expliquant la source des textes cités : « **Nota** : Nas páginas 83, 84 e 85 incluem-se entre aspas citações, nem sempre exactamente textuais, de Pablo Neruda, **Odes Elementares**, e de Claude Bruaire, **La philosophie du Corps. T.G.** »

Nous retrouvons le même procédé dans le texte d'Yvette K. Centeno. En effet, Lacan y est cité :

« Ce qui se réalise dans mon histoire, n'est pas le passé défini de celui qui fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce que j'aurais été pour ce que je suis en train de devenir. » (Lacan, *Écrits*),

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 68)

Dans les deux textes, le recours aux guillemets fonctionne comme introducteur du discours de l'autre.

Comme nous l'avons vu tout au long de cette sous-partie, à travers la pluralité des voix et ses diverses manifestations, il est possible d'entrevoir un « je ». Cette première personne est un des éléments communs à tous les textes de notre corpus, et c'est pour cette raison que nous nous y intéressons de près.

¹ LOPES, Óscar, *Os sinais e os sentidos*, Lisboa, Caminho, 1986, p.282.

3.2. Formes et manifestations de l'hétérogénéité constitutive dans des textes fragmentaux portugais

Étant donné la difficulté de mettre en avant l'existence de ce « je » qui tend à se dissoudre au sein des autres voix, nous avons suivi un parcours analytique différent. En effet, si nous attachons autant d'importance aux autres voix, alors que notre principal objectif est la détermination et la caractérisation du « je », c'est parce que tout discours est emprunt de dialogisme, au sens que lui a donné Bakhtine et que l'autre est toujours présent dans chaque énoncé. Ainsi, pour déterminer et analyser la *voix énonciative* « je », nous avons fait un cheminement inverse : pour déterminer le « je », nous avons défini les autres voix, et ce, en recourant aux instruments que la polyphonie et l'hétérogénéité nous proposent.

Dans ce qui a précédé, nous avons mis en avant les diverses formes de l'hétérogénéité montrée présentes dans notre corpus. Or, comme le souligne J. Authier-Revuz, l'hétérogénéité se manifeste aussi sur un deuxième plan à savoir l'hétérogénéité constitutive.

Les deux formes d'hétérogénéité sont inséparables et représentent, d'une certaine manière, les deux faces complémentaires d'un même objet complexe : le sujet énonciateur. C'est ainsi que le locuteur en énonçant et circonscrivant la place de l'autre, se positionne et construit la sienne :

À travers elles [les différentes formes d'hétérogénéité], le sujet s'évertue, en désignant l'autre, localisé, à conforter le statut de l'un. C'est en ce sens que l'hétérogénéité montrée peut être considérée comme un mode de dénégation, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive qui, elle, relève de l'autre dans l'un. »

(Authier-Revuz, 1982, 145).

Prenant appui sur le dialogisme bakhtinien et sur la psychanalyse, Jacqueline Authier-Revuz analyse la présence de l'autre dans l'énonciation du sujet :

La présence de l'Autre émerge bien, en effet, dans le discours, en des points où son insistance vient en déchirer la continuité, l'homogénéité, faire vaciller la maîtrise du sujet ; mais retournant ce qui est poids permanent de l'Autre en désignant local d'un autre ; convertissant la menace de l'Autre – non dicible – dans le jeu réparateur du

« narcissisme des petites différences » dites, elles opèrent une réassurance, un renforcement de la maîtrise du sujet, de l'autonomie du discours, aux lieux mêmes où elles échappent. (c'est nous qui soulignons)

(Authier-Revuz, 1984 :108)

Étant donné la pluralité des voix, il était parfois difficile de retrouver la voix du sujet. Nous avons, ainsi, suivi le même cheminement que celui de la linguiste : présence de l'autre sous-entend présence du sujet, ce sujet qui se manifeste au long des textes en filigrane.

Étudier la façon dont, dans les divers types de discours, fonctionnent les formes de l'hétérogénéité montrée, c'est se donner accès à un aspect de la représentation que le locuteur y donne de son énonciation, représentation qui traduit le mode de négociation avec l'hétérogénéité constitutive propre à ce discours.

(Authier-Revuz, 1982 : 145)

Conclusion

La citation que nous reprenons de Raul Brandão¹ ne va pas sans nous rappeler la complexité du sujet et des relations qu'il entretient avec l'« autre ». L'autre représente aussi les entités – les « figures » – qui vivent en nous, c'est ce que nous avons cherché à mettre en avant tout au long de ce chapitre, grâce aux marques de l'hétérogénéité dans notre corpus. Dans ce qui suit, nous aborderons, dans un premier temps, quelques concepts philosophiques et psychanalytiques qui nous aideront à mieux appréhender la notion de sujet. Puis, nous nous intéresserons au pouvoir référentiel de la fiction et aux translations du sujet fragmenté, témoin d'une époque de crise et d'incertitude, se manifestant au sein de la littérature portugaise contemporaine.

¹ “Há em mim várias figuras. Quando uma fala a outra está calada. Era suportável. Mas agora não: põe-se a falar ao mesmo tempo” (Raul Brandão, Húmus, 133).

Chapitre 3. Indices énonciatifs d'un « je » en filigrane dans l'*écriture fragmentale* portugaise

Si pendant des siècles, le sujet a été vu comme homogène et un, comme le démontrent la conception philosophique cartésienne et la conception linguistique, d'autres domaines comme la psychanalyse ou encore la notion de « moi cognitif fragmenté » de Francisco Varela prônent la conception d'un sujet clivé, fragmenté.

Dans ce chapitre, nous nous intéressons à la manifestation en filigrane d'un « je » fragmenté au sein des textes de notre corpus.

*Sempre um homem é o primeiro homem.
Porque o seu mundo é a reinvenção do mundo, a sua voz uma voz original.*

*Que nessa voz ressoem outras vozes:
se ela é autêntica, é nova, como se nascida no sangue.*

Vergílio Ferreira¹

1. Unicité et hétérogénéité du sujet

1.1. Point de vue philosophique²

Si nous nous intéressons à la notion de sujet en philosophie, nous nous apercevons que c'est une notion moderne, une notion cartésienne. En effet, les philosophes grecs n'ont jamais centré leurs recherches, leurs idées sur cette notion, au contraire de Descartes à qui l'on doit la célèbre formule: « Je pense, donc je suis ». Remarquons à quel point cette affirmation a marqué la philosophie européenne jusqu'à nos jours. Comme le souligne Henri Duméry, « la promotion philosophique du moi commence avec Descartes »³. Cette philosophie centrée sur le moi a duré près de trois siècles. C'est ainsi que tout tournait autour de la « conscience, du *cogito*, du sujet et de la pensée en première personne ».

Les contemporains se sont attachés à d'autres notions et ont tenté de sortir du *cogito*. Il n'était plus question de philosophie uniquement centrée sur le moi, sur le sujet et son unicité :

Pour sortir de la problématique du *cogito*, il a fallu un triple concours : l'apparition des logicismes, (...) la constitution des sciences humaines, (...) et enfin le martèlement de l'immoralisme. [...] après la mort de l'humanisme, la tentative d'ontologies qui, par scepticisme sur l'identité du moi, sur l'unité et la cohérence des discours du moi, recherchent un être pluriel et un langage pluriel.

(Duméry, 1995 : 591)

¹ FERREIRA, Vergílio, Prefácio da 1.^a edição de *Rumor Branco*, 1992.

² Nous nous proposons d'aborder quelques notions qui nous aideront à mener à bien notre recherche.

³ DUMÉRY Henri, « Moi - Le Moi et l'histoire de la philosophie » in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, 1995, pp.588-592.

Qui mieux que Nietzsche représente ce courant anti-*cogito* ? Paul Ricoeur, en faisant mention à Nietzsche, parle de *Cogito* brisé :

Le *Cogito* brisé : tel pourrait être le titre emblématique d'une tradition, sans doute moins continue que celle du *Cogito*, mais dont la virulence culmine avec Nietzsche, faisant de celui-ci le vis-à-vis privilégié de Descartes.

(Ricoeur, 1990 : 22) ¹

Néanmoins, ce courant de pensée ne représente pas le contraire du *Cogito*, mais plutôt une manière de détruire la question à laquelle le *cogito* essaie de répondre.

Se situant entre les deux plans – entre le *Cogito* et l'*anti-Cogito* – Paul Ricoeur propose une vision différente qui tend à dépasser cette dichotomie. C'est ainsi que dans son œuvre *Soi-même comme un autre*, le philosophe propose une lecture du sujet qui se situe « au-delà de cette alternative », et ce, en répondant à trois questions, « à savoir l'usage du se et du soi en cas obliques, le dédoublement du même selon le régime de l'*idem* et de l'*ipse*², la corrélation entre soi et l'autre que soi ».³

Le philosophe annonce l'« échec du *Cogito* » à se constituer en philosophie première et à résoudre la question du fondement dernier. Il se propose de réfléchir sur l'« agir humain », à travers une « herméneutique du soi » : « l'herméneutique du soi peut prétendre se tenir à égale distance du *Cogito* exalté par Descartes et du *Cogito* proclamé déchu par Nietzsche. » (p.35) Cette égale distance se construit sur la base de la confrontation entre les notions de mêmeté et d'ipséité dans la définition de l'identité personnelle.

L'identité narrative est un thème cher à Ricoeur. En effet, c'est à travers le récit que l'on peut appréhender la vie:

C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue

¹ RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points, 1990, p.22.

² Ces deux notions se distinguent de la sorte : « Mêmeté (latin : *idem*, anglais : *sameness*, allemand : *Gleichheit*), Ipséité (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood*, allemand : *Selbsttheit*) », (Ricoeur, 1990 : 137)

³ RICŒUR, 1990, p.28.

empruntée à la fiction ou à l'histoire. Ainsi, c'est à l'aide des commencements narratifs auxquels la lecture nous a familiarisés que (...) nous stabilisons les commencements réels que constituent les initiatives (...) que nous prenons.

(Ricoeur, 1990 : 192)

Cette conception de la fiction était déjà présente dans *Temps et Récit* (1983). Le philosophe souligne l'idée que passé et présent sont discontinus, chaotiques. La fiction fonctionne, alors, comme moyen de lier les différents événements afin qu'ils puissent être appréhendés.

(...) quand il était présent, ce passé comme notre présent, confus, multiforme, inintelligible. Or l'histoire vise à un savoir, à une vision ordonnée, établie sur des chaînes de relations causales ou finalistes, sur des significations ou des valeurs.

(Ricoeur, 1983 : 140)

La réalité ne peut être appréhendée que par la narration, caractérisée par la logique de l'agencement (...) qui permet aux événements de s'enchaîner selon le vraisemblable ou le nécessaire, avec une exigence de limite, une absence de temps vide.

(Ricoeur, 1983 : 70)

Remarquons à quel point la fiction est importante dans la constitution de l'identité humaine et ce, en créant d'abord une identité narrative qui permet de lier les bouts décousus de notre vécu. Nous pouvons rapprocher ce point de vue de Ricoeur de celui de Thomas Pavel. En effet, celui-ci explique ainsi le pouvoir de la fiction : « la fiction littéraire intervient dans le développement de l'imaginaire social, soit en en confirmant l'organisation, soit en contribuant à sa transformation graduelle ».¹ Remarquons, toutefois, que Ricoeur se concentre sur la sphère privée alors que Pavel fait référence à la sphère sociale.

D'ailleurs, Fernando Pessoa expose cette idée par la voix de Bernardo Soares dans *O Livro do Desassossego*:

¹ PAVEL, 1988, p. 125.

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição de desencadeadas imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos.¹

C'est par l'acte de narration que le sujet apprend à se connaître, se construit et se développe. C'est par les indices énonciatifs présents dans le texte, dans la narration que nous déterminerons l'existence du « je fragmenté ». Car, même si le sujet peut se manifester plus ou moins tout au long de la narration, il s'avère nécessaire de rendre compte des espaces blancs, des jeux typographiques, des voix qui se dissolvent et qui s'unissent. Toutes ces marques témoignent de l'existence d'un sujet divisé, clivé comme l'a bien souligné la psychanalyse.

1.2. Point de vue psychanalytique

Depuis la psychanalyse et plus particulièrement « la théorie de Saussure dans la lecture lacanienne de Freud », le sujet est vu comme un sujet divisé. Ainsi dans ce sujet-énonciateur coexistent un « Moi, un Sur-Moi et un Ça ».²

L'inconscient, tel que Freud le pose, introduit dans l'« autonomie » du sujet une série d'instances qui l'en dépossèdent : le sujet n'est plus face au monde ; il est aussi, si l'on peut dire, face à lui même. Du fait de cette logomachie interne entre les instances qui forment le sujet, l'assurance subjective que les philosophes trouvent dans le moi est contestée ; son fondement en est délogé, déplacé dans un milieu multiple, fondamentalement hétérogène.³

La psychanalyse apparaît donc comme un élément réformateur de la manière de concevoir le sujet. Nous quittons la sphère du sujet uni et unique et nous nous dirigeons vers une sphère où le sujet apparaît comme divisé :

¹ SOARES, Bernardo, *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003 (4^e ed. org. de Richard Zenith, 1^e 1998), p.200.

² Nous renvoyons aussi à l'article très éclairant de Catherine Clément « Moi – Le moi et la « déconstruction » du sujet » dans l'*Encyclopaedia Universalis*, 1995, pp.592-594.

³ CLÉMENT, 1995, p. 592.

La psychanalyse apparaît comme une théorie du clivage dans le sujet : clivage qui se trouve d'un bout à l'autre de la pensée de Freud, dont le dernier texte inachevé portait le titre de *Ichspaltung* (clivage du moi).

(Clément, 1995 : 593)

Cette notion de clivage s'accompagne de celle de centre ou plutôt absence de centre, comme le souligne J. Authier-Revuz :

Ce que Freud pose en effet, c'est qu'il n'y a pas de centre pour le sujet hors de l'illusion et du fantasme mais que la forme c'est la fonction de cette *instance du sujet qu'est le moi* d'être porteuse de cette illusion nécessaire.

(Authier-Revuz, 1984 : 102)

Le sujet, selon la théorie psychanalytique, apparaît donc comme une entité décentrée, divisée, clivée. Il s'avère donc que la notion de centre a été conçue afin d'effacer le clivage du sujet, comme le souligne Roudinesco.

Le centre est un « coup monté » pour le sujet dont des sciences de l'homme font leur objet en ignorant qu'il est imaginaire.¹

(Roudinesco, 1977 :42)

Lacan, partant du *Cogito* développé par Descartes, met en avant l'existence du décentrement du sujet.

Soit la formule de Descartes : « Je pense, donc je suis » ; Lacan l'écrit : « Je pense : Donc je suis. » L'artifice de ponctuation transforme l'énoncé et même le renverse ; au lieu que le sujet soit *le même* dans les deux membres de la phrase, il y a deux sujets distincts : le sujet de l'énoncé – « Donc *je* suis » - et le sujet de l'énonciation – « *Je* suis celui qui pense ». Or, l'identité du sujet pensant et du sujet existant fonde le principe du *cogito* et, au-delà, le principe d'une permanence dans le sujet ; l'opération lacanienne divise radicalement cette identité.²

(Clément, 1995 : 593)

¹ ROUDINESCO, E., *Pour une politique de la psychanalyse*, Paris, Maspero, 1977, p.42.

² Cf. Lacan, *Écrits 1*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999 (1^è ed. 1966) « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas. [...] Ce qu'il faut dire, c'est : je ne suis pas, là où je suis le jouet de ma pensée ; je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser. », p. 515.

La notion de décentrement est en rapport direct avec la révolution copernicienne, comme le souligne Lacan :

C'est bien en effet à la révolution dite copernicienne que Freud lui-même comparait sa découverte, soulignant qu'il y allait une fois de plus de la place que l'homme s'assigne au centre d'un univers.

(Lacan, 1999 :514)

Louis Althusser a su montrer avec pertinence les conséquences de ces révolutions :

Depuis Copernic, nous savons que la terre n'est pas le « centre » de l'univers. Depuis Marx, nous savons que le sujet humain, l'ego économique, politique ou philosophique n'est pas le « centre » de l'histoire. [...] Freud nous découvre à son tour que le sujet réel, l'individu dans son essence singulière, n'a pas la figure d'un *ego*, centré sur le « moi », la « conscience », ou l'« existence » -, que le sujet humain est décentré, constitué par une structure qui elle aussi n'a de « centre » que dans la méconnaissance imaginaire du moi, c'est-à-dire dans les formations idéologiques où il se « reconnaît ».¹

Ce centre qui existe dans la « méconnaissance imaginaire du moi » fonctionnerait comme élément unificateur du sujet, il est possible à partir de la narration de soi, comme l'a souligné Ricœur au sujet de la notion de l'identité narrative.

Il y a là un rapprochement à faire entre l'idée de Ricœur et celle de Bachelard à propos de la reconstruction de l'image du sujet. Nous rapportons ici, un propos de Gaston Bachelard:

Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions décousues et, en la racontant, c'est par des raisons, non pas par de la durée, que nous prétendons lui donner de la continuité.²

¹ ALTHUSER, Louis, « Freud et Lacan » in *La Nouvelle Critique*, n°161-162, 1964.

² BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1989, (1^è éd. en 1950), p. 34.

Par une sorte de projection des « actions décousues », on arrive à leur donner une continuité, un sens. Chez Freud, tout se passe par la dénégarion, c'est-à-dire que le sujet fait abstraction du fait d'être divisé, et se construit une image d'unité dans l'imaginaire. Écrire, est une manière de projeter et de « recoudre » ce qui est décousu, et ainsi de se recentrer afin de trouver une unité.

1.3. Le moi cognitif fragmenté – le moi virtuel

Cette notion développée par Francisco Varela dans *Quel savoir pour l'éthique ?*¹ nous semble pertinente pour notre travail et ce, à divers niveaux. Le sujet est vu sous divers angles, celui de la physiologie et celui des neurosciences. Avant de définir ce que F. Varela entend par le « moi cognitif fragmenté », il se penche sur la notion de vide à partir du bouddhisme :

Dans le bouddhisme, on dit que le moi est vide de nature du moi, vide de toute substantialité saisissable.

(Varela, 1996 :60)

Ce vide représente le *sunya* selon Nagarjuna, grand penseur de la philosophie bouddhiste.

Dans ses *Mulamadhyamikakarikas*, il déconstruit tous les couples d'opposés, tels que l'action et non-action, repos et mouvement, pour arriver à la conclusion que chaque opposé est vide – *sunya* – c'est-à-dire que chacun est relatif à l'autre.

(Varela, 1996 : 58)

F. Varela explicite que même les théories conservatrices des sciences cognitives concevaient le « sujet connaissant », le moi comme ayant une structure fragmentée. Ceci est dû au fait que, d'une part, nous n'ayons pas toujours conscience des processus mentaux qui se réalisent en nous et, d'autre part, que l'activité cognitive est un processus interrompu :

¹ VARELA, Francisco, *Quel savoir pour l'éthique ? Action, sagesse et cognition*, Paris, Ed. La Découverte, 1996.

L'activité cognitive n'est pas un processus ininterrompu : elle est ponctuée par des comportements qui se forment et disparaissent dans les espaces de temps. Cette découverte des neurosciences – et, en fait, des sciences de la cognition en général – est fondamentale car elle nous dispense de postuler une qualité centrale homonculaire, pour expliquer le comportement d'un agent cognitif.

(Varela, 1996 : 80)

La fragmentation est au cœur même de l'activité neuronale puisque les divers processus neuronaux suivent un mouvement interrompu. F. Varela étaye son affirmation sur les études que Walter Freeman a faites sur le système olfactif des lapins et du système global.¹

(...) l'unicité du moi cognitif est ce manque inhérent de signification qui doit être comblé face aux perturbations et aux ruptures de la vie percepto-motrice continue.

(Varela, 1996 : 96)

Nous avons constaté que nous retrouvons dans la conception du sujet de F. Varela des points similaires avec les diverses conceptions présentées antérieurement. En effet, nous avons insisté sur le fait que, d'une part, l'identité narrative, selon la conception qu'en fait P. Ricœur est un élément important dans l'appréhension de soi-même et de la vie et que, d'autre part, la psychanalyse a mis en avant le fait que le sujet est fragmenté, clivé. L'identité narrative fonctionnerait comme instrument, comme un moyen, afin de colmater les moments laissés en blanc, les « brisures temporelles ». Cette idée de « se raconter » représente le centre que nous tenons tant à nous donner, puisque comme le souligne Francisco Varela en citant Daniel Dennet : « nous voulons nous exempter (exempter notre moi). Le problème, c'est qu'il semble que nous soyons très différents : nous sommes très structurés, centrés, orientés vers le monde ». ² Cette image que nous avons de nous, ce centre que nous construisons, est d'un point de vue psychanalytique, un moyen d'effacer le clivage

¹ « Il [Freeman] fut aussi le premier à découvrir que ces configurations d'activité émergentes surgissaient d'un fond d'activité désordonnée ou chaotique par le biais d'oscillations rapides (...) jusqu'à ce que le cortex adopte un schéma électrique global qui dure jusqu'à la fin du comportement olfactif puis revienne se fondre dans le fond chaotique. » (Varela, 1996 : 81)

² DENNET, Daniel C., *C. R. de Artificial Life, Biology and Philosophy*, 1990, p.6, cité par Varela (1996: 97)

du sujet. Prenant appui sur des études de D. Dennet, Francisco Varela insiste sur le fait que nous nous sentons obligés de construire, de constituer un centre par projection :

C'est pourquoi nous nous sentons obligés de projeter un centre ou un agent central,
qu'il s'agisse d'une entité homonculaire comme l'âme, ou d'une notion plus vague du
«moi en tant que processus».

(Varela, 1996 : 97) (c'est nous qui soulignons)

Étant donné que, selon cette optique, le centre est une illusion, quelque chose que nous construisons, le « je » tient de cette construction. C'est à travers le langage que nous construisons la notion d'un moi central afin d'effacer le clivage inhérent à notre existence, à notre vie, comme l'écrit Francisco Varela :

On peut dire que ce que nous appelons « je », nous-mêmes, naît des capacités linguistiques récursives de l'homme et de sa capacité unique d'autodescription et de narration. Comme la neuropsychologie l'a montré depuis longtemps, la fonction langagière est elle aussi une capacité modulaire qui cohabite avec toutes les autres choses que nous sommes sur le plan cognitif. Nous pouvons concevoir notre sentiment d'un « je » personnel comme le *récit* interprétatif continu de certains aspects des activités parallèles dans notre vie quotidienne.

(Varela, 1996 : 99)

Cette citation montre à quel point, le langage est fondamental étant donné sa capacité modulaire et sa capacité de socialisation.

D'un point de vue purement fonctionnaliste, on peut dire que « je » existe *pour* l'interaction avec autrui, *pour* créer la vie sociale.

(Varela, 1996 : 100)

Le point de vue développé par F. Varela sur le moi cognitif fragmenté, le moi virtuel, peut être difficile d'appréhension puisqu'il vient remettre en cause des éléments ancrés en nous depuis fort longtemps.

Chose intéressante, même si nous acceptons une réinterprétation du moi en tant que virtuel – grâce à la clôture linguistique et aux propriétés émergentes distribuées –, notre tendance naturelle dans la vie quotidienne est de continuer comme si de rien n'était. C'est vraiment la preuve que le processus d'autoconstitution est si profondément enraciné qu'il ne *suffit* pas d'avoir une analyse convaincante pour découvrir sa véritable nature. C'est un instinct puissant de la constitution de l'identité.

(Varela, 1996 : 100-101) (c'est nous qui soulignons)

« Notre tendance naturelle dans la vie quotidienne est de continuer comme si de rien n'était », écrit, donc, F. Varela. Ce point nous fait penser au concept de dénégaration constitutif de l'identité selon le créateur de la psychanalyse, malgré la non correspondance entre la théorisation de F. Varela et celle de Freud.

Il est intéressant de voir que le langage fonde l'illusion du centre, ce point est bien visible dans l'utilisation du « je », dans le phénomène énonciatif.

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ».¹

Il ne s'agit pas pour nous de remettre en question la notion d'énonciation, ou le concept d'« ego ». Néanmoins, il nous a semblé nécessaire d'effectuer un parcours à travers différents points de vues épistémologiques afin de mieux conceptualiser la notion du « je », du « moi » en linguistique, et ce, dans le but fixé dans ce chapitre : l'analyse des indices énonciatifs d'un « je fragmenté ».

1.4. Point de vue linguistique

Compte tenu de tout ce qui vient d'être exposé et sachant que le langage unifie ou, du moins, crée le concept d'« ego », nous devrions plutôt parler des indices d'un « je » unifié au lieu d'un « je » fragmenté. Toutefois, n'oublions pas l'importance des éléments sémio-graphiques dans la construction textuelle – d'un point de vue

¹ BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1997 (1^è éd.1966) p.259.

onomasiologique et dans l'interprétation – d'un point de vue sémasiologique. Ces différents éléments, qui seront analysés lors de la deuxième partie, rendent compte de l'existence de la fragmentation au niveau textuel et au niveau de l'individu ; fragmentation dont la théorie de l'énonciation ne rend pas toujours compte, puisque l'élément central est la notion d'« ego » qui représente, comme nous l'avons déjà souligné, l'« illusion du centre » et la dénégation. Remarquons que cette « illusion du centre » est nécessaire, comme le remarque Freud à plusieurs reprises, nous ne pouvons pas dire qu'elle soit fausse ou inexacte, elle existe bel et bien, fait partie inhérente de l'homme et participe à sa constitution. La remarque suivante d'E. Benveniste à propos des démonstratifs nous semble très éclairante :

Montrant les objets, les démonstratifs ordonnent l'espace à partir d'un point central, qui est Ego, selon des catégories variables (...) ¹

Remarquons, toutefois, que certains auteurs, conscients de l'hétérogénéité inhérente à tout un chacun, parlent du sujet comme étant une entité plurielle. O. Ducrot, dans la théorie de la polyphonie, distingue le sujet parlant, le locuteur en tant que tel et le locuteur lambda – être au monde. À travers la notion d'hétérogénéité, J. Authier-Revuz a démontré que, dans le discours du sujet, il y a aussi la présence de l'Autre.

Parlant du sujet d'énonciation, C. Kerbrat-Orecchioni explique que celui-ci n'est pas une entité homogène :

Ce n'est pas une entité psychologique homogène et monolithique mais un objet complexe, autonome et déterminé tout à la fois, où se combinent des caractérisations à la fois individuelles, sociales et universelles, où convergent des discours hétérogènes et diffus, qui dérivent de ses structures conscientes et inconscientes, de sa culture intertextuelle, de son savoir référentiel, de son rôle social.

(Kerbrat -Orecchioni, 1980 : 178)

¹ BENVENISTE, Emile, « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p.69.

Il semble donc que la linguiste ait remarqué que l'énonciation doit aussi rendre compte de ce phénomène d'hétérogénéité du sujet. La référence à Paul Henri¹, dans laquelle ce dernier mentionne l'urgence de construire une théorie du sujet multiple, étaye ce point.

Construire une théorie du sujet multiple peut sembler quelque peu difficile puisque l'énonciation et les déictiques pointent vers l'existence de l'Ego et de ce qui l'entoure. Évoquons à ce propos E. Benveniste :

(...) je est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je.

(Benveniste, 1974 : 252)

Les déictiques sont des éléments fort complexes puisque le vouloir-dire change en fonction de la référence. R. Jakobson pointe cette complexité lorsqu'il mentionne la difficulté des enfants à apprendre à utiliser les pronoms.

Les symboles-index, et en particulier les pronoms personnels (...) sont au contraire une catégorie complexe où code et message se chevauchent. C'est pourquoi les pronoms comptent parmi les acquisitions les plus tardives du langage enfantin et parmi les premières pertes de l'aphasie.²

Cette complexité et cette richesse des pronoms peuvent participer au projet d'une prise de conscience de l'existence d'un sujet multiple. Le romancier Paul Auster écrit à ce propos :

Il y a une chose qui me fascine. On voit un nom sur la couverture, c'est le nom de l'auteur, mais on ouvre le livre et la voix qui parle n'est pas celle de l'auteur, c'est celle du narrateur. À qui appartient cette voix ? Si ce n'est pas celle du narrateur en tant qu'homme, c'est celle de l'écrivain, c'est-à-dire une invention. Il y a donc deux protagonistes [...] Il y a dans ma vie une grande rupture entre moi et l'homme qui écrit

¹ HENRI, Paul, "Théorie du sujet multiple », *Le magazine littéraire*, n°97, février 1975, p.16.

² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 180.

les livres. Dans ma vie, je sais à peu près ce que je fais, mais, quand j'écris je suis tout à fait perdu et je ne sais d'où viennent ces histoires.¹ (c'est nous qui soulignons)

Cette image de rupture, entre le « moi » et l'homme qui écrit les livres, émise par Paul Auster va à l'encontre de l'idée d'identité narrative exposée par Paul Ricœur. En effet, le premier pointe l'existence d'une rupture entre lui et l'homme écrivain – cette rupture crée une multiplicité – et le second explique le rôle du récit, de la narration pour combler les blancs temporels – les ruptures – et mieux s'appréhender. D'une certaine manière, l'identité narrative et la rupture, que l'acte d'écrire engendre, comme le souligne P. Auster, témoignent de la fragmentation du moi, de l'existence d'un moi virtuel (selon la dénomination de F. Varela).

Pourquoi ne pas voir, précisément, dans cette rupture une richesse ? Francisco Varela explicite la potentialité de la rupture :

Et ce sont les ruptures, les charnières qui articulent les micro-mondes, qui sont la source de l'autonomie et de la créativité dans la cognition vivante. Il faut donc examiner ce sens commun sur une micro-échelle, car c'est pendant les ruptures que la naissance du concret a lieu.

(Varela, 1996 : 28) (c'est nous qui soulignons)

Ou encore :

Je répondrai que, dans ce moment de vide que constitue la rupture, il se produit une riche dynamique où des sous-identités et des agents concurrents interviennent.

(Varela, 1996 : 81) (c'est nous qui soulignons)

Nous proposons donc un changement de perspective : ne plus regarder la rupture comme quelque chose de négatif, mais plutôt comme une possibilité de création, de re-création.

Jean Baudrillard, dans *D'un fragment à l'autre*, explique son point de vue sur le fragment. C'est dans l'idée du « vide », du « blanc » que le fragment trouve toute son essence.

¹ Interview de Paul Auster, *Le Monde*, 26 juillet 1991.

Le fragment lui fait le vide, le blanc, c'est même ce qui permet au fragment de constituer une singularité.¹

Ce « vide », qui est en relation étroite avec la rupture, est un espace ouvert, qui ne demande qu'à être rempli.

Le fragment a une relation étroite avec la fracture (...) Il se passe quelque chose dans la faille des choses, dans la brèche, et donc dans leur apparition.

(Baudrillard, 2001 : 57)

Cet espace ouvert gravitant autour du fragment est enrichissant car s'il peut être indéchiffrable, au premier abord, il reste surtout inépuisable pour la pensée.

Précisément, grâce à cet espace ouvert, il peut se passer beaucoup de choses, surtout au niveau de la langue. Ce que nous dit J. Baudrillard à ce sujet, nous semble fort intéressant :

Il faut passer du côté du fragment, en lui rendant sa singularité, c'est le seul espace où l'on peut se mouvoir, car une singularité est en soi parfaite, on peut aussi passer de l'une à l'autre, ou jouer l'une contre l'autre, il y a toute une règle du jeu. Cela se reflète dans les secteurs, dans l'appréhension des choses, dans les idées, mais aussi dans le langage, qui est aussi la plate-forme la plus précieuse à cet égard... La langue est une des choses qui résistent le mieux à cet assemblage finalisé.

(Baudrillard, 2001 : 47-48)

2. Manifestations d'un « je » en filigrane

2.1. Pouvoir référentiel de la fiction

Dans cette partie, nous allons nous attacher à déterminer comment analyser linguistiquement la manifestation d'un « je » en filigrane. Le terme filigrane a été choisi pour montrer que, d'une part, la manifestation de ce « je » se fait discrètement

¹ BAUDRILLARD, Jean, *D'un fragment à l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001, p.104.

au travers d'autres voix et, d'autre part, cette manifestation rend compte d'un sujet clivé.

Comme nous l'avons étudié durant le premier chapitre de cette partie, la fiction participe de la translation référentielle (Chap.1. voir 3.2.)

Óscar Lopes¹ met en avant la notion de référence linguistique et plus particulièrement celle de « translação de referência » (translation de référence) :

Digo « metáfora », neutralmente, para qualquer translação de referência. E digo referência porque só acredito neste mundo e nos que a gente faz a partir dele. A fala aponta sempre uma coisa, como o dedo ou um aceno. Só que, se a coisa é muito importante e nova de dizer, a fala nunca chega exactamente àquilo que visava de início.

(O. Lopes, 1986: 102)

Fernanda Irene Fonseca reprendra cette notion et la développera en la mettant en parallèle avec celle de deixis.

A meu ver a noção de ramificação deve ser relacionada antes de mais com a deixis, concebendo-se a ramificação deíctica como figura capaz de dar conta da possibilidade inerente aos operadores deícticos de realizar uma referência transposta, de operar o que no texto de Óscar Lopes é designado como “translação de referência”.²

À partir d'une réflexion sur les concepts de « ramification » et de « translation de référence » développés par Óscar Lopes, F.I. Fonseca s'occupe, dans cette étude, principalement de la notion de « ramification temporelle ». Or, il s'avère que nous nous intéressons principalement à la deixis personnelle, aux *voix énonciatives*, où se manifeste le « je » en filigrane.

Serait-il possible d'appliquer le concept de « translation référentielle » au domaine de la deixis personnelle ? C'est ce que nous tenterons de faire.

¹ LOPES, Óscar, “ Como eu gosto deste livro”, *Uma arte de Música e outros ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, pp.99-105.

² FONSECA, Fernanda Irene, “ Referência, “Translação de referência” e “Excesso referencial” – uma leitura do “excesso” em dois textos de Óscar Lopes” in *Encontro de Homenagem a Óscar Lopes*, Associação Portuguesa de Linguística, 1991, p.190.

Julia Kristeva, dans un article intitulé « Instances du discours et altération du sujet », fait part du pouvoir référentiel de la fiction :

La *fiction* ne ferait alors que mettre en évidence le caractère de charnière de ces instances, [les shifters] en faisant jouer les translations non seulement entre code et message, énoncé et énonciation, mais dans tous les sens et à l'intérieur de chacune de ces divisions. (...) On peut dire que la fiction produit une *permutation incessante des shifters*.¹

En effet, comme nous l'avons observé les textes fragmentaux présentent un phénomène fort particulier au niveau des *voix énonciatives*. Si la totalité des textes se centrent sur un « je » énonciateur, il s'avère que, parfois, ce point central – point de repère de l'énonciation, « je, ici, maintenant » - se transfère, se disloque vers une autre voix. Ce transfert est possible par l'absence de référence des déictiques, comme l'a souligné C. Kerbrat-Orecchioni (1980 : 44), et par le fonctionnement possible du vide en tant que force créatrice comme l'a souligné F. Varela et J. Baudrillard.

2.2. Translation référentielle du « je »

Observons la notion d'instant conceptualisé par B. Pottier :

L'homme est toujours dans son instant : il ne peut y échapper. Il y vit, et toute sa pensée est contemporaine de l'instant où elle se manifeste. En conséquence, on ne posera pas de question à ce sujet. On admettra des interrogations comme :

Où es-tu ? → Là-bas.

Qui es-tu ? → Jean.

Qu'es-tu ? → Un homme.

Comment es-tu → Bien.

mais ce serait un non-sens que de demander.

¹ KRISTEVA, Julia, « Instances du discours et altération du sujet » in *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 317. Partant d'une étude sur les *Chants de Maldoror*, J. Kristeva explicite la manifestation d'un « rejet de l'identité telle que la pose la distribution *je/tu/il*. » Le phénomène qui s'y présente n'est pas un effacement des frontières entre les instances, mais plutôt « des permutations et des superpositions s'opèrent, signifiant que l'unité du sujet se divise et se multiplie, de sorte qu'il ne peut occuper en même temps toutes les instances du discours. Ces *instances* ne sont plus alors que des *charnières*, qui permettent d'arrêter un instant le procès signifiant mais pour le relancer immédiatement vers d'autres « instances ».

*Quand es-tu ?**

puisqu'il n'y a qu'une seule réponse, éternelle : « dans notre instant (celui de la communication) ». ¹

Remarquons que la question qui est un non-sens – quand suis-je ? – est en relation avec le temps. L'homme peut dominer l'espace, la manière, peut se dominer lui-même, mais qu'en est-il du temps ? C'est le seul élément dans lequel l'homme vit et qu'il ne peut dominer. « Le temps est notre maître » remarque B. Pottier. De là le pouvoir de la littérature, du théâtre et du cinéma de faire en sorte que l'homme puisse dominer le temps, à travers diverses techniques qui permettent à l'individu de voyager dans le temps, de le faire avancer, reculer, arrêter.

Revenons à la question « qui es-tu ? », « qui suis-je ? ». Cette simple question reçoit le plus souvent comme réponse : « je suis un tel, une telle » ou encore « je suis moi ». Remarquons le pouvoir référentiel contenu dans les pronoms et dans les noms, le moment énonciatif est suffisant, dans ce cas, pour comprendre de qui il s'agit. Il est intéressant de voir que le sujet est aussi prisonnier de l'identité, tout comme il l'est du temps.

En effet, à la question « où suis-je ? », nous pouvons répondre « ici, là-bas, en Europe, etc. », à la question « comment suis-je », les réponses possibles sont « bien, beau, à l'aise, etc. ».

Certains auteurs ont conçu la possibilité d'élargir l'éventail des possibilités de l'identité ; cette citation d'Arthur Rimbaud, « Je est un autre » est fort fameuse. Elle rend possible un élargissement identitaire. « Je » serait amplement suffisant à la compréhension et à la définition du sujet. Le rajout de « est un autre » opère une translation dans l'identité de l'individu :

Je est un autre. Si le cuivre s'éveille en clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : Je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet, la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. ²

¹ POTTIER, Bernard, *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris, Hachette Classiques, 1987, p. 163.

² RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Poétiques*, Paris, Robert Laffont, 1980.

Ce mouvement de translation peut être représenté comme suit :



Figure 2. Schéma illustratif de la translation du sujet

Philippe Lejeune nous rappelle l'écho extraordinaire de cette phrase (« je est un autre »):

Moins rare l'angoisse qui nous prend devant notre propre identité, notre nom, ce « je » que je fais mien (et qui me fait moi) dès que je le prononce, et qui me tire provisoirement du n'importe quoi. Par là, s'explique l'écho extraordinaire de cette phrase : elle refait brusquement de la première personne un pur signifiant (je), et enfonce un coin dans le mythe du sujet plein. A prendre littéralement et dans tous les sens.¹

Si Je est un autre, ce n'est pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples (...) Il ne faut pas dire « je pense » mais « on me pense » proposait Rimbaud.

(Lejeune, 1980 : 9)

Nous remarquons que P. Lejeune, à partir de la pensée de Rimbaud, conçoit le sujet comme une entité multiple. Nous pouvons, de plus, rapprocher le concept « on me pense » de la notion d'hétérogénéité de J. Authier-Revuz ; la présence de l'Autre dans le discours du sujet marque la présence de ce dernier.

La polyphonie, l'hétérogénéité montrée et constitutive rendent compte, à travers la présence de l'autre, de l'existence du sujet, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises. Ces deux phénomènes, comme la translation du sujet permettent

¹ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, collec. Poétique, 1980, p. 7.

au sujet de manifester, à travers le langage, sa multiplicité, sa division, sa fragmentation, son clivage, éléments mis en exergue par la psychanalyse.

3. Le jeu des voix énonciatives

3.1. La théorie sémantique de Bernard Pottier : quelques repères sur les instruments d'analyse

Nous allons nous intéresser de près à la théorie sémantique de Bernard Pottier et ce, pour diverses raisons. Celle-ci témoigne du passage des mécanismes mentaux vers les choix sémiologiques, c'est-à-dire les signes linguistiques. Ainsi, nous distinguons dans l'onomasiologie – parcours de l'énonciateur – la conceptualisation (domaine de la noémique) et la sémiotisation (mise en signes).

Dans le premier domaine, le parcours se fait en partant de l'« invariant conçu » (CO1) appartenant aux invariants universaux et de l'« événement-à-dire » (CO2), filtré par le culturel et l'individuel, puis se dirige vers la sémiotisation composée de quatre niveaux : le schème d'entendement SE (correspondant à l'invariant sémiotisé), le schème prédiqué SP (prédication), le schème résultatif SR (variations) et, enfin, le texte oral ou écrit TE.¹

Étant donné ce que nous avons observé précédemment à travers les points de vue de la psychanalyse et du concept du « je cognitif fragmenté » de F. Varela, il nous semble que la théorie sémantique est l'instrument adéquat dans l'analyse de la manifestation linguistique du « je ».

La relation entre le JE et le Temps représente la clé de voûte de la théorie de B. Pottier, comme le souligne Maria Helena Araújo Carreira.

¹ Cf. POTTIER, 1987 : 103-105, POTTIER, 1992 : 108-148 et CARREIRA, Maria Helena Araújo, «Le langage et l'imaginaire dans la théorie sémantique de Bernard Pottier : quelques repères et quelques illustrations » in *Des universaux aux faits de langue et de discours – langues romanes, Hommage à Bernard Pottier*, Travaux et Documents, n°27 (ss. direction de M. H. Araújo Carreira), Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2005, pp.165-175.

À la suite des ouvrages précédents de Bernard Pottier, dans *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, le JE et le Temps constituent la clé de voûte de l'architecture de la théorie sémantique globalisante de l'auteur qui cherche à la fois à concevoir l'ensemble des possibles et à saisir la variété des faits de langue et de discours. Il convient de souligner que cette clé de voûte intègre, de façon constitutive, des points de vue, des façons d'envisager la relation entre le JE et le Temps¹. (c'est nous qui soulignons)

Cette idée sur la relation entre le JE et le Temps est fort importante car elle permet de conceptualiser, d'analyser et de vérifier les hypothèses de notre travail, c'est-à-dire la translation du « je » vers l'autre. Ne pouvant dominer le temps et être prisonnier de ce dernier et étant prisonnier du « je », le sujet recourt au langage afin de pouvoir s'échapper, voyager hors du temps et hors de lui-même.

La deuxième partie de l'œuvre de B. Pottier *Représentations mentales et catégorisations linguistiques* (2000) se centre sur la « modélisation des représentations mentales ». Nous allons nous pencher, tout particulièrement, sur les modèles morphodynamiques. Ces modèles prennent en compte le mouvement, le dynamisme, le cinétisme des phénomènes. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, dans les textes fragmentaux, il y a une translation du « je » vers l'autre. Cette translation rend compte du dynamisme dû à la discontinuité² présente dans l'*écriture fragmentale*.

Pour expliquer notre idée, nous allons nous appuyer sur le modèle chronodéictique³ conçu par B. Pottier. Afin de mieux saisir ce qui nous intéresse, il nous faut faire un rappel de quelques définitions.

B. Pottier représente les mécanismes cognitifs sous-jacents aux catégories opérées par les langues et ceci, en s'appuyant sur des schémas, des figures qui sont susceptibles de suggérer l'image mentale de la représentation. Comme le dit le sémanticien, « la pensée existe en nous, s'agite en nous, indépendamment de la

¹ CARREIRA, Maria Helena Araújo, « Pour une approche trimorphique de la modalité en portugais : affinités de sens et variétés des expressions » in Actes du Colloque International, *La linguistique de Bernard Pottier*, (Paris, 24-26 janvier 2006), (organisé par A. OUATTARA), Rennes, Presses Universitaires de Rennes (à paraître).

² Ce phénomène sera analysé lors de la partie II.

³ POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Paris, Louvain-Peeters, 2000.

langue, mais ce n'est que sous la *saisie linguistique* que nous en savons opérer qu'elle se fait lucide (...).¹ La base se situe ainsi au niveau de la noémie² renvoyant à une organisation cinétique et dynamique qui sous-tend les parcours conceptuels généraux.

La noémie est instanciée par des contenus qui vont des représentations universelles aux représentations culturelles particulières. C'est ainsi que le locuteur crée l'existence (Θ) en relation avec les autres existences des êtres ou des choses, et donc des événements. On obtient donc cinq aires d'instanciation qui structurent la noémie: l'aire existentielle (Θ) EGO, l'aire spatiale (E) HIC, l'aire temporelle (T) NUNC, l'aire notionnelle (N) SIC, l'aire modale (M) HOC.

La quinte énonciative nous aide à visualiser le fonctionnement des catégorisations linguistiques engendrées à partir des représentations mentales, les limites entre ces aires n'étant pas étanches, comme le souligne le linguiste:

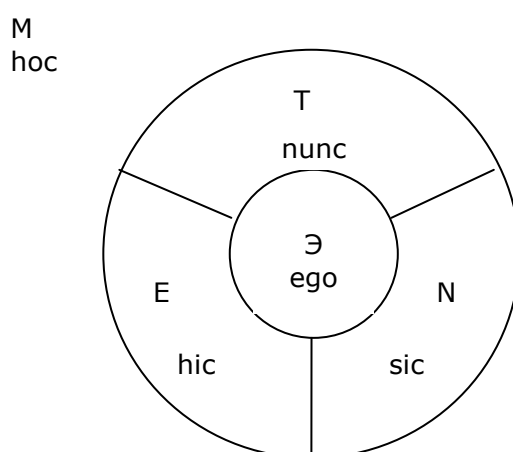


Figure 3. La quinte énonciative » (Pottier, 2000 : 17)

Ces aires sont aptes à recevoir l'ensemble des possibles domaines d'application des figures noémiques en parfait parallélisme, sans dominance nécessaire de l'une d'elles.

¹ POTTIER, 2000, p. 5.

² « La noémie est instanciée par des contenus qui vont des représentations universelles (comme le mouvement par rapport à un repère) aux représentations culturalisées (comme les degrés d'action d'un agent sur un patient). » in POTTIER, 2000, p.271.

Les modèles morphodynamiques appartenant à la modélisation des représentations mentales - le chronoexpérentiel, le chronoexistenciel, le chronoévénementiel et le chronodéictique¹ - constituent une constante à travers les cinq aires d'instanciation vues précédemment.

Notre intérêt réside surtout dans le modèle chronodéictique puisqu'il est en rapport avec la composante énonciative.

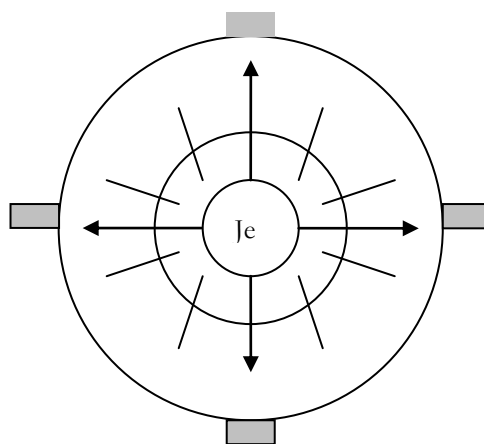


Figure 4. Modèle chronodéictique (Pottier, 2000 : 153)

B. Pottier explique que le locuteur se prend comme repère et il organise autour de lui les zones déictiques par degrés de proximité et selon des orientations variées. C'est un modèle radiant, qui peut s'appliquer à tous les domaines. Le sens se construit à partir du JE (locuteur), c'est lui qui donne toutes les informations².

Afin d'approfondir notre approche de la manifestation des *voix énonciatives*, nous nous pencherons sur la relation intermodélisque entre le modèle chonodéictique et l'aire existentielle (Θ).

B. Pottier propose la figure qui suit afin de rendre compte de la représentation des « zones de distanciation à partir de EGO ».

¹ POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Paris, Éditions Peeters, 2000, pp.150-153.

² Remarquons que le locuteur, le "je" est conçu comme le centre, tout est perçu et conceptualisé à partir de lui. Ce phénomène ne va pas sans nous rappeler les mots de F. Varela : « C'est pourquoi nous nous sentons obligés de projeter un centre ou un agent central (...) », (Varela, 1996 : 97).

Le champ déictique existentiel est fondé sur la PERSONNE. L'EGO est le centre du noème irradiant à partir duquel se situent les autres personnes.

(Pottier, 2000 : 247)

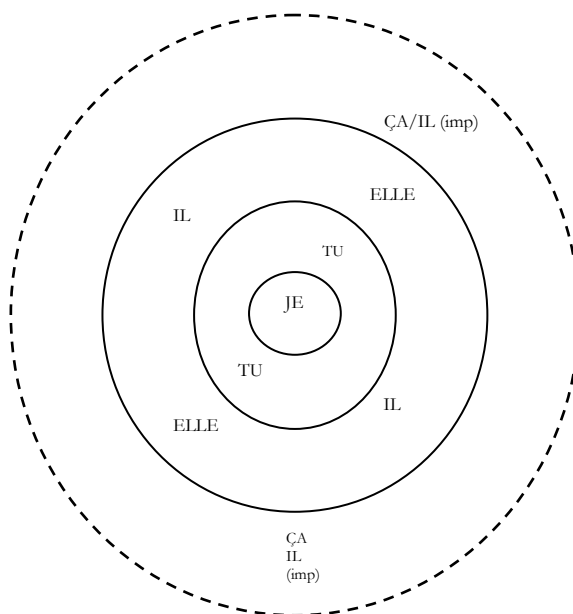


Figure 5. Zones de distanciation à partir de EGO (Pottier, 2000 : 247)

Notons que, dans les schémas présentés, tout tourne autour du « je » qui fonctionne comme centre organisateur ; cette conception du sujet ne va pas sans nous rappeler celle des sciences humaines, à savoir un sujet uni, entier. Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'observer quelques extraits du corpus.

3.2. Translation des pronoms

Rumor Branco de Almeida Faria est, comme nous l'avons déjà souligné, divisé en sept « fragments », correspondant chacun à un sujet portant le même nom dans les divers « fragments ». Remarquons néanmoins que, dans chaque « fragment », le sujet se manifeste à travers un pronom différent.

Dans le premier fragment, João Daniel s'exprime par le « tu »

há trevas à tua volta e tu não és. serás um dia.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 21)

Lors du deuxième fragment, le sujet est vu à partir de la troisième personne :

na pejada de mistérios surdos ele avançava rápido sem pressa e aquelas azinheiras (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 39)

Nous assistons, lors du troisième fragment, à la manifestation d'un sujet s'exprimant à la première personne, mais ne sachant pas grand chose de lui-même :

o meu nome é Daniel João. pouco mais sei. procuro saber.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 51)

o meu nome é Daniel João e ignoro quem eu seja. gostava de saber.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 61)

Remarquons que ce « fragment » commence et se termine de manière fort similaire.

Pour ce qui est du quatrième « fragment », le ton employé au début est proche du ton biblique. Ainsi, le texte commence par un dédoublement, d'un côté Daniel le prophète et de l'autre, João le Baptiste:

hoje no começo dos séculos Daniel o profeta baptista João aguarda cedo e sempre aguardará só até breve o fim deste seu canto que há tanto dura já quase há segundo (...)

eu mesmo assim te quero nada sei de ti não sei quem és diz-me quem és (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 65)

Nous voulons attirer l'attention sur l'expression d'un temps atemporel, situé entre l'éternité et l'instant (voir la partie soulignée).

Dans le cinquième « fragment », Daniel João est un jeune garçon de dix ans vivant avec peu de ressources, vu à partir de la troisième personne :

Daniel João procurava não ser visto, coxeando assim corria com os livros atados num atilho.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 75)

Dans le sixième « fragment », Daniel João est un homme qui a passé vingt cinq ans de prison et qui ne se reconnaît pas dans la photo de sa carte d'identité :

depois deitado na tarimba mal o guarda da tarde veio trazer-lhe a roupa de há vinte e cinco anos o bilhete de identidade com o nome Daniel João de há vinte e cinco anos a fotografia de outro homem de há vinte cinco anos (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 87)

Finalement, dans le septième et dernier « fragment », le lecteur a accès au journal intime de Daniel João :

21 de Junho escrever como derradeiro desafio. desejo de construir ditando tudo abaixo. escrever como se fosse chorar ou dar um grito largo ou emudecer e isso se nota no que escrevo. esse fim de mim e começo de mim.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 109)

C'est à partir de ce journal que le lecteur peut comprendre que ces sept « fragments », ces sept Daniel João, n'étant pas la même personne, représentent, néanmoins une même entité, celle de l'homme seul en quête d'identité, comme le souligne Maria de Lourdes Netto Simões :

Torna-se oportuno esclarecer que o que se dá, não é o mesmo personagem vivendo várias situações, mas pessoas diferentes, que vivem situações várias, em lugares diversos, e entretanto constituem-se um só *nome*: isto porque Daniel João não é um personagem delineado, mas, a nosso ver, constitui-se *símbolo* do isolamento dos homens [...]

Como retalhos de vida de todos os Daniéis Joões, constituído pela junção estilhada das lembranças no diário, este fragmento reflete, de certa forma, todos os outros. Em verdade os estilhaços básicos que formam o diário vão patentear essa relação.¹

¹ SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, *Narrativa portuguesa em processo de fragmentação*, Petrópolis, Editora Vozes, 1975, p.19-21.

Maria de Lourdes Netto Simões a fait une étude approfondie de l'œuvre de Almeida Faria et propose une lecture fort intéressante de celle-ci. En effet, elle schématise ce texte de la façon qui suit :

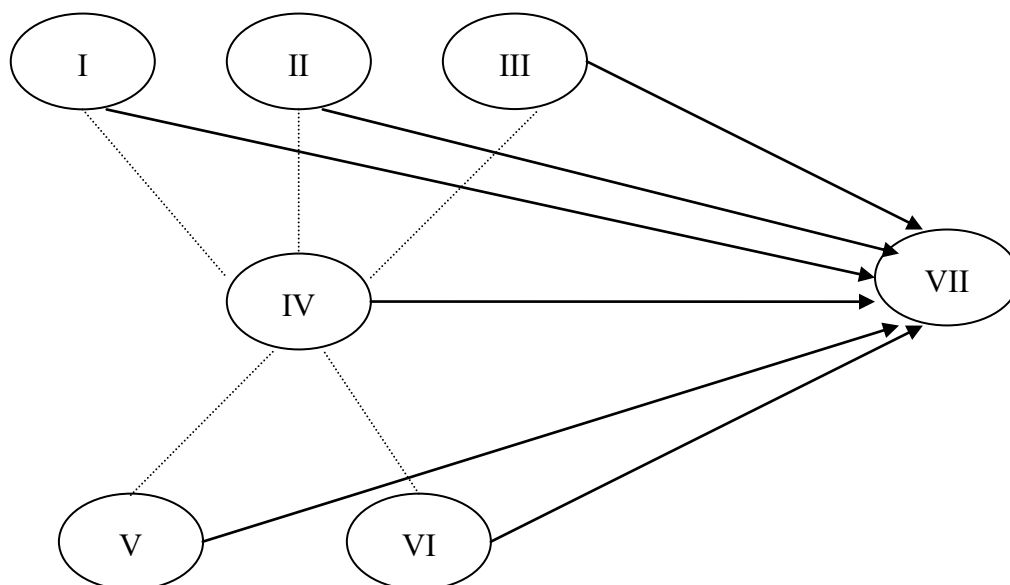


Figure 6. Schématisation du texte *Rumor Branco* selon M.L. Netto Simões (1975 :21)

Le septième « fragment » fonctionnerait comme celui qui unit les autres, le quatrième représente le changement entre Daniel João bourgeois (Fragment I, II et III) et Daniel João prolétaire (Fragment V et VI).

Tout le long du texte, se développe un jeu subtil entre les pronoms personnels qui représentent les différentes facettes d'un sujet qui écrit : « o meu nome é Daniel João. pouco mais sei, procuro saber » (p.51), « Escrever como derradeiro desafio (...) esse fim de mim e começo de mim ».

Le jeu entre les différents pronoms permet une projection du sujet sur l'autre, ce qui a pour effet la translation du « je ». Ainsi, le sujet cherche à se définir, comme le suggère à plusieurs reprises Daniel João.

Dans *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, il y a un jeu autour des maisons « Casas » et des pronoms personnels¹. Le tableau suivant nous aidera à mieux visualiser l'ensemble :

Maison – Nom propre	Pronom
I. Casa de Elisa	Eu
I. Casa de Elvira	Tu
I. Casa de Mary	Ela
II. Casa de Elisa	Eu
II. Casa de Elvira	Tu
II. Casa de Mary	Ela
A Terça Casa (pièce de théâtre)	Eu, Tu, Ela
IV. Casa de Elisa	Eu
IV. Casa de Elvira	Tu
IV. Casa de Mary	Ela → Tu
V. Casa de Elisa	Ela
V. Casa de Mary	Tu
V. Casa de Elvira	Eu

Tableau 4. Correspondance entre pronoms et noms propres dans *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa

Lors de la cinquième et dernière maison, il y a un changement de pronom, un transfert. Ainsi, Elisa passe du « je » au « elle », Elvira du « tu » au « je » et enfin Mary du « elle » au « tu ». Notons que Mary est la seule à ne pas s'énoncer par le « je » et c'est celle qui se suicide. D'une certaine manière, c'est comme si elle n'avait pas trouvé sa place, son identité.

Chaque *voix énonciative* s'exprime à partir d'un point de vue particulier : Elisa – je, Elvira – tu, Mary – elle. Nous sommes, ainsi, en présence des pronoms de délocution.

¹ Cf. GONÇALVES, Matilde, « Entre nom et pronom: effets de sens dans *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa », in *Travaux et Documents* n°40, « Mignonne, allons voir si la rose ...Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes », (sous la direction de M. H. Araújo Carreira), Saint-Denis, Université Paris 8, 2008, pp.175-188 (sous presse).

Dans cette œuvre complexe où la polyphonie règne, les pronoms personnels fonctionnent comme organisateurs textuels : « A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais » (p. 384). Comme le souligne Manuel Gusmão, dans la préface du livre, les pronoms organisent les « maisons » :

(...) os pronomes pessoais organizam como se viu a distribuição das casas nas sequências do livro, é a alteração da relação entre o nome da personagem e a pessoa pronominal, na qual é dita, que constitui a grande operação, que na última sequência fecha, em movimento, a construção das personagens¹.

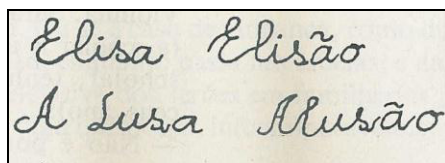
Ainsi, Elisa s'exprime parfois en recourant au “je” majuscule, donnant au pronom une valeur de prénom :

Assim vai o mundo, escapei Eu. (p.67)

que lindo dia nas totais ruas de manhã, este azul de metileno e Eu a passar navegada por ele (p.68)

Olha, parou de chover. Tenho que ter mais cuidado com o que desejo, os elementos estão soltos. Mas a magia não existe, e Eu sei lá quanto tempo mais. (p.291)

Cette *voix énonciative* joue avec son prénom, lui donnant de nouvelles sonorités et de nouveaux sens :



(Velho da Costa, *Casas Pardas*, Maria Velho da Costa, 133)

Un jour El(i)sa mes rêves monteront à des lèvres, Qui n'auront plus le mal étrange de ce temps (p.133)

¹ GUSMÃO, Manuel «Casas Pardas – Princípios de construção: as casas e seus títulos, os nomes e os pronomes pessoais» in Prefácio de Casas Pardas, pp.26-27.

Comme nous pouvons le voir dans cet exemple, qui se présente sous cette forme dans le texte, c'est-à-dire en manuscrit, il y a un jeu autour du nom. En effet, le suffixe /ão/ en portugais est un augmentatif. Ainsi, partant du nom Elisa et lui ajoutant ce suffixe, on pourrait penser qu'il y a un renforcement, une accentuation du nom et par là, de l'identité. Cependant, /elisão/ (fr. élision) signifie effacement d'une voyelle finale devant une voyelle initiale. Par l'effacement de la première voyelle et par déformation paronymique « Elisa » se transforme en « Lusa », et « Elisão » en « Alusão ». L'élision de « Elisa » mène à une allusion lusitanienne. Ce jeu autour du nom démontre une préoccupation liée à l'identité de ce personnage ; préoccupation qui trouve un écho à plusieurs reprises dans l'œuvre, Elisa se dit portugaise et européenne « Zizieuropa » (p.70).

La référence à Aragon et à Elsa Aragon dans « Un jour El(i)sa mes rêves monteront à des lèvres, Qui n'auront plus le mal étrange de ce temps » et le rajout d'une lettre, le « i » permet la création d'un jeu de mots entre Elsa et Elisa.

Par ailleurs, « Eulisa. ELISABONN » fait clairement allusion à la langue allemande. Ce jeu de sonorités autour du nom du personnage : « eu + lisa » et « elisa + bonn » fait penser à Lisbonne en allemand « Lisabonn ». Elisa n'est pas seulement portugaise ou européenne, c'est aussi une citoyenne du monde. À plusieurs reprises, le lecteur est confronté à la présence d'autres langues comme le français, l'anglais, le russe.

Elvira se manifeste par le « tu » tout au long du texte. L'utilisation de ce pronom illustre l'idée que le personnage d'Elvira ne parle pas, elle écoute. Elle est seulement l'interlocuteur.

Porque elas falam. São as outras. Tu podes ouvir com muita exactidão o que elas dizem.
Mas tu não podes entender. Palavra por palavra tu podes escutar.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 183)

Tu não falas. Só o teu acto de cindir a cebola, esse ceptro da manipulação da faca, a contundência laboral diz:

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 184)¹

gritas e não te ouves, a tua boca está aberta mas muda e queda e mais e mais

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 204)

DE EXPLICATIONE
GENTILE

Porque dizes tu, Tu, a criatura
que se lhe disseras o que dizes
tu não te entendera?, dirão-me
os que me dizem tu ao que
diz eu. Porque se o eu que diz
tu chegara a tais excessos de
abominação de vós que falara
só – só tu dirias, Deixem-na
estar, pobrinha, não aleija
ninguém. Os que dizem tu ao
que diz eu tremem-se muito
do nós – a suculência sob o
rígido, granuloso, dual
invólucro. [sic]

(Maria Velho da Costa, *Casas
Pardas*, 203)

Dans ce passage, présenté sous cette forme, nous pouvons proposer une explication sur l'utilisation du pronom « tu ». Le « tu » représente l'autre, cet autre qui permet la constitution du sujet.

Lorsque Elisa recourt au “je” pour s’exprimer, son père ne la reconnaît pas.

Tu quem és? diz-te o velho agreste, bem fitada no escuro pelas pintas dos olhos apertados, a querer forçar o entendimento. Vocemecê está comigo e com o António,

¹ Après cet énoncé, il y a un espace blanc qui symbolise le silence.

sou eu a Elvira? És a Elvira? mas a Elvira está para Lisboa, Sou eu, meu pai, a gente estamos em Lisboa, vocemecê está cá com a gente, Ná, toca a tocar o vivo, mulher (...)

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 205)

Cette non reconnaissance fait en sorte que le personnage d'Elvira n'ait pas une identité achevée. De plus, après avoir affirmé son existence « sou eu, meu pai », son père nie cette dernière, « ná ».

C'est seulement dans la dernière maison que le personnage Elvira se manifeste à la première personne. À ce changement de pronom personnel se joint un déménagement, ainsi que la promesse du bonheur :

Eu, Elvira, pela graça de Deus e dos homens, que não distingo, vejo agora que a carrinha que o meu homem apalavrou chega agora lá em baixo à rua esvaziada da aura dos artistas para me levar daqui ao pátio que é onde vamos morar.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 435)

Mas durmo já, a língua inerte, porém no merecimento da felicidade entendida que só da felicidade pode vir.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 442)

Mary se manifeste par la troisième personne. Ainsi par l'utilisation presque exclusive du « ela », ce personnage se met en dehors de la situation d'interlocution. Lorsqu'on nomme Mary, son véritable nom n'est pas utilisé « Mimi », « Mary », on la confond aussi avec sa sœur Elisa :

- Era só para saber se a menina se sente bem, minha querida, achei-a tão em baixo no carro,
- Vá à merda, seu lula chocha.
- Desculpa, Elisa, enganei-me no número, eu,
- O meu nome é Maria das Dores.

Lors d'une situation d'interlocution avec Mary, on s'aperçoit finalement que ce n'était pas avec elle que l'on voulait parler. Son identité est refusée, ce phénomène est proche du mode de désignation de celui d'Elvira, à la différence que celle-ci se manifeste, lors de la dernière maison, à la première personne.

Le passage de la délocution, « ela », à l'interlocution, « tu », correspond au récit du suicide de Mary, ou du moins laisse sous-entendre que Mary se suicide en prenant des cachets. Elle n'assumera jamais pleinement le rôle d'interlocuteur, car même lors de la dernière maison où, là aussi, Mary enfant se manifeste par le « tu » en amplifiant la voix de la bonne Rosa dont elle est la préférée, il s'avère que cette dernière meure.

desde criança que há entre ti e o que te circunda uma venda, uma fossa de grande silêncio e cegueira erçada de objectos, de gente desviada, e agora puseram-se todos a falar e a mover ao mesmo tempo, nesgas de frases, feições claríssimas, arestas residuais de gestos e tempos onde nunca espiaste, onde desviaste a vista soterrada no susto (...)

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 370)

Cet extrait correspondant au passage du « ela » au « tu » montre que Mary, Mimi ou Maria das Dores a toujours été coupée du monde « uma fossa de grande silêncio e cegueira », elle n'a accès qu'à des fragments, des restes, des bribes de communication. Mary n'a pas eu la possibilité d'entrer dans la sphère communicative, de participer à la situation d'interlocution où, dans le rapport à l'autre, on devient sujet, on devient soi.

Manuel Gusmão souligne le jeu fictionnel qui se tisse le long de ce texte :

Lendo *Casas Pardas* como uma superfície plana e aceitando, por momentos, as ilusões da ficção narrativa que aí se tece, poderíamos ser levados a admitir que é Elisa quem diz *eu* (de si) e se esconde na 3ª pessoa da sua última casa, que é ela quem diz *tu* a Elvira e conta Mary na 3ª pessoa para depois lhe dizer *tu* ao dizer-lhe adeus. O facto de Elisa andar a aprender para escritora favorece a ilusão (...) a passagem da 1ª à 3ª pessoa em relação a Elisa, mostram que não é bem assim. Mostram que Elisa, Mary e Elvira são todas elas personagens de um livro cujo sujeito emerge da construção de todas elas.

(Manuel Gusmão, Préface à *Casas Pardas*, 33)

Nous remarquons que ces trois entités représentent un seul sujet qui s'est transféré sur les autres voix. Manuel Gusmão, dans sa réflexion, suit un parcours qui va de la diversité à l'unicité. Partant de cette réflexion, nous faisons le cheminement

inverse, nous partons de l'unicité du sujet et envisageons sa pluralité, son clivage et surtout la translation du « je » vers l'autre.

Comme nous l'avons remarqué dans *Rumor Branco* de Almeida Faria et *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, le sujet se translate et ce, à travers les pronoms personnels. Reprenons les deux schémas de B. Pottier présentés précédemment. Admettons que les limites ne sont pas étanches, nous obtenons ainsi un schéma qui reprend ceux du linguiste, de façon à rendre compte de la complexité du phénomène de translation du sujet, dans les deux textes étudiés :

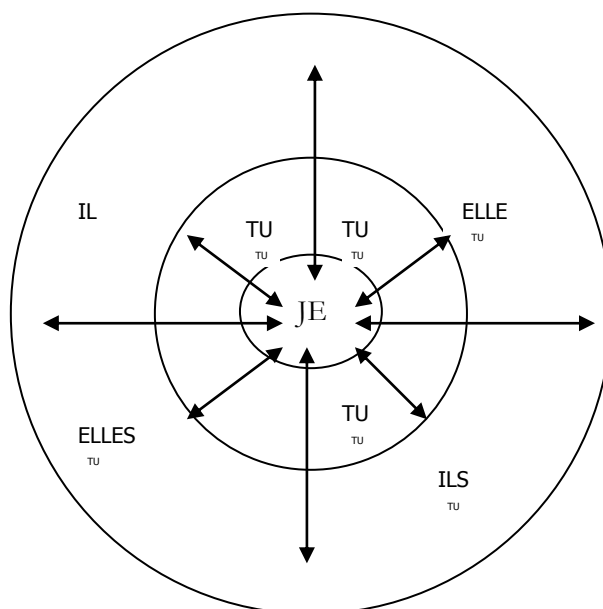


Figure 7. Schéma de la translation du sujet dans *Rumor Branco* d'Almeida Faria et *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa

Dans les modèles initiaux de B. Pottier, les flèches partent du locuteur vers les différentes zones déictiques. Dans ce schéma, les flèches se font dans les deux sens : du sujet vers les déictiques – noms propres et pronoms – et des déictiques vers le sujet, puisque celui-ci se construit aussi par l'imbrication des pronoms. Par conséquent, cette adaptation du modèle chronodéictique appelle l'existence de deux mouvements. Le premier mouvement est centrifuge et se veut une claire référence à la radiation du Je et le deuxième est centripète, tous les déictiques se situent par

rapport au Je. Ainsi, dans *Casas Pardas* et dans *Rumor Branco* se manifeste un Sujet qui est un savant mélange entre ces deux mouvements.

3.3. Les translations du sujet

*L'être est dans le monde si incertain que je puis le projeter
où je veux – hors de moi.*

Georges Bataille¹

Nous allons nous attacher aux exemples qui vont nous permettre de mettre en avant, de manière concrète, la translation du « je », rendue possible par l'indétermination du sujet, comme le suggèrent ces extraits de *Ora Esguardae* de Olga Gonçalves :

Falaria de júbilo, do frenesim, da glória e da coragem do acontecer. Mas calo-me. Antes olhai.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 13)

E assim os olhos se rasgaram, pois que, lembro-me, ao princípio, as tardes a dourarem-se, a remirarem-se através de nós, e novas falas com ânimo de carne, portanto carne rara, e novos pactos portanto uma outra aragem, imaginei-nos, tão-só vivendo de ímpeto, e de algo mais que, fechado nos braços, seria sem rigor mistura de alegria e briga e desespero.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 14)

Sem termos descansado de haveremos sido outros, o País tentava o acesso a si mesmo.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 23)

Anteriormente, quando nós já éramos, olhos fazendo sentido no fundo da paisagem os teus olhos, Elza, descidos até à minúscula tribo de amores- perfeitos

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 68)

Em mim lendo memória que mais será do somente desenho no mapa, veja quem nos chama de Província Ultramarina!

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 115)

¹ BATAILLE, Georges, *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 1973, p.98.

Se acontecesse, se porventura, eu fosse a personagem de um livro, bom, isto representado, isto mesmo num écran nada teria de cómico.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 188)

À travers le choix de ces exemples, nous avons voulu mettre en avant l'indétermination du sujet. Ainsi, nous pouvons observer la présence d'un « je », d'un « nous », ce qui fait que parfois on ne sait pas qui parle¹. Comme le souligne Maria Graciete Besse, il y a une dislocation de l'Altérité :

Se percorrermos a totalidade da obra ficcional de Olga Gonçalves, descobrimos que o corpus constrói vários universos, mas obedece a uma única estratégia narrativa que é o deslocamento para a Alteridade.²

Cette dislocation n'est possible qu'avec l'indétermination qui permet l'« alternance », le mouvement entre pronoms personnels.

A situação de enunciação faz alternar o “eu” e o “nós”, intercalando-se também por vezes o “vós” e o sujeito indeterminado num movimento pendular que, pelo esforço de memória, revisita esse “tempo do ser” e constrói um texto que se aparenta a um jogo de escrita que encontra ecos mesmo na época anterior, sintonizando o passado com o presente.

(Besse, 2000: 52)

Dans *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, nous assistons aussi à la translation du sujet vers l'autre :

o meu natural seria ficar um pouco mais horas com o nome dela Gilberta e do nome dela saltar para os meus nomes Leo Magda Samuel

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 35)

¹ Ce phénomène a déjà été analysé, ci-dessus, à propos de la polyphonie (cf. chapitre 2.2.).

² BESSE, Maria Graciete, *Os limites da Alteridade na ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000, p.15.

Cet exemple est frappant puisque le sujet envisage directement la possibilité de s'infiltrer dans le nom des autres. Le nom symbolise l'identité.

Um eu dividido pelas múltiplas cenas e significações pela fabulosa profusão de laços,
sons, relações, movimento

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 51)

Le fait de mentionner un « je » sous-entend l'existence de plusieurs. Nous pouvons rapprocher cette multiplicité de l'exemple précédent et l'idée de s'insérer dans le nom des autres.

E depois talvez não seja eu quem fala, quem escreve, eu que me chamo Leo mas a
minha zona maldita e silenciosa, o outro que tem vivido comigo anos e anos sem se
trair nem revelar em palavras e actos a cólera antiga e subterrânea.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 115)

Eu ouço-me. Ou melhor, vejo-me a deslizar perante mim, aqui sentado à espera que
terminem as aulas de Sara.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 218)

Eu e tão vário

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 225)

Tous ces exemples mettent en avant l'existence d'un sujet multiple, clivé, qui manifeste cet état à travers le phénomène de translation.

Le titre de l'œuvre de Maria Gabriela Llansol sous-tend en lui-même la présence de l'autre, l'idée d'identité à partir des autres, au sein d'une communauté.

havia muitas vozes que, dos vários cantos, pareciam todas vir ao seu corpo e que não se
calavam quando falava.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 12)

A escrita
era as vozes
em coro

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 42)

Reparou então que devia escrever, técnica de que ainda se lembrava, o que pensava. A mesma ou outra. Morria, mas metamorfoseava-se, tomava uma transitória forma absurda passajada pela nova memória. Compreendi que nenhuma meditação, nenhum texto, me serviriam além da minha própria escrita. (...) Compreendi então, por essa época, que Nietzsche me procurava para sair dos seus textos.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 74)

Comme nous l'avons souligné dans la partie sur la polyphonie des voix (voir ci-dessus Chap.2), le sujet de ce texte s'imbrique dans les autres voix, ce qui le rend difficilement saisissable. Par ailleurs, nous avons explicité que nous suivons un cheminement inverse, c'est-à-dire que, au lieu de partir de la multiplicité et d'aller vers l'unicité, nous partons de l'idée de centre comme illusion constituée par le sujet pour nous diriger vers la multiplicité, en tant que clivage. Ainsi, la présence de toutes ces voix, de cette indétermination est prise comme manifestation de la nature du sujet – telle que nous l'avons ébauchée à partir du point de vue de la psychanalyse et de la théorie de F. Varela. Plusieurs critiques des œuvres de Maria Gabriela Llansol sont d'accord sur le fait que ce qui est important ce n'est pas l'idée que la multiplicité équivaut à l'unicité, mais plutôt le contraire – l'unicité, effet créé par l'illusion, sous-tend la multiplicité. Nous partageons ce point de vue, que Silvina Rodrigues Lopes explicite clairement :

De um lado os nomes próprios ou os textos reconhecíveis, do outro a envolvimento dessas figuras num fluido determinado, a voz ou as vozes. As vozes correspondem à materialidade de uma presença da espécie humana, disseminada na sua significação mas comunicante numa pertença ao sensível que justamente a indetermina.

(S. Lopes, 1988: 23) ¹

As vozes disseminadas na escrita nada têm de uma autoridade da presença. Elas participam do anónimo por excelência. A presença que se perde no nome: o corpo.

(S. Lopes, 1988: 23)

¹ LOPES, Silvina Rodrigues, *Teoria da Des-posseção*, Lisboa, Black Son Editors, 1988.

Pedro Eiras, qui a fait une étude approfondie sur « la fragmentation du sujet moderne » explique qu'il n'y a pas un sujet dans les œuvres de Maria Gabriela Llansol:

Consideramos que em Maria Gabriela Llansol, não há sujeito nem um sujeito mas uma subjectividade difusa que por vezes se concretiza, por traços instáveis, em uma ou outra figura: a subjectividade é um acontecimento do texto, onde uma figura nomeável e reconhecível como entidade por vezes surge, organizando uma cosmovisão própria.¹

António Guerreiro fait part de l'éclosion du sujet :

O que está em causa, em suma, não é a representação de um sujeito, mas a sua abertura especulativa ou crítica no seio do texto. (...) o que importa não é a revelação do Eu, ou a presença de si mesmo (não se trata aqui de um EU existencial), mas a sua eclosão no mundo.²

Le sujet continue à être vu et perçu comme un centre organisateur, compte tenu de notre besoin de concevoir un centre. Néanmoins, l'essence du sujet ne serait ni unique, ni homogène, mais vide de la nature du moi - et nous citons à nouveau F. Varela :

[...] nos micromondes et nos micro-identités ne forment pas un moi unitaire et central, réel, mais une succession de configurations changeantes qui surgissent et se dissipent.³

Les citations qui suivent illustrent la translation du sujet, sa dislocation vers une autre instance énonciative, grâce au pouvoir de la fiction.

Dans *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues, nous décelons le même procédé que pour les textes précédents.

¹ EIRAS, Pedro Jorge Santos da Costa, *A fragmentação do sujeito na Escrita da Modernidade*, Thèse de Doctorat en Lettres, spécialité en Littérature Portugaise, présentée et soutenue à l'Universidade de Porto, 2004, p. 564.

² GUERREIRO, António, "O texto nómada de Maria Gabriela Llansol" in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 68.

³ VARELA, 1996, p.60.

Vou restituir-te a voz na minha lembrança, no momento em que te personalizas, em que me apareces, tu ou a tua máscara, a tua máscara-tu.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 43)

Mas, para lá da palavra, no mais escuro são apenas signos indecisos, estranheza, a dúvida de reconstituir a personagem, o sentimento de me narrar, a mim próprio, uma estória alheia...

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 119)

Alberto! Como podia ser Godefredo, Joaquim, Augusto, Hélder, Laurentino. Questão de hábito: sou, muito à superfície, Alberto. (...) enrolo-me em mim (mim é que é o meu nome autêntico), desenrolo-me para formar com os outros exército e cadeia

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 120)

Le pronom « mim », « mim é que é o meu nome autêntico », fait écho à *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa « A minha Pátria são os pronomes dolorosamente pessoais », le sujet se construit par les pronoms personnels. La réflexion autour de l'identité se fait non pas seulement autour des actions, des événements, mais surtout autour du langage en tant que possibilité de construction d'un « je » narratif.

Serei eu próprio ou serei tu?, quanto de ti, que nem me conheces, são musgos, gotas de sangue, pétalas de voz em mim, abismos de sono, gestos de ferrugem? Onde acaba a minha estátua de mim, água de me olhar?, onde comes tu, que és outra pessoa, odor de juventude, odor de morte, espantalho, figura morena na colcha vermelha da posse egoística?, da fusão suave ilusoriamente perfeita? Tu que nem existes como unidade?

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 143)

De plus, comme le mentionne Helena Carvalhão Buescu dans la préface à *Dissolução* de Urbano Tavares Rodrigues, la place de l'autre dans ce texte est fort importante :

(...) um contacto com os outros de quem não sabemos o nome, nem possivelmente nunca saberemos, mas que atravessam todos os nossos instantes; desse contacto múltiplo, nunca terminado, é que nasce uma certa precisão no olhar da vida.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 14)

Penchons nous sur quelques exemples de *No Jardim das Nogueiras* de Yvette K. Centeno et de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* de Rui Nunes:

Sou um espaço vazio de palavras. Um pensamento: palavras. Uma palavra: vazio. Outra: imobilidade. Pelas palavras adquire movimento. Pequeno ínfimo movimento.

(Yvette K. Centeno, *O Jardim das Nogueiras*, 15)

Pinto para me encontrar mas só encontro os outros pensou Paço. (...) Escritora ela teria dito escrevo para me escrever.

(Yvette K. Centeno, *O Jardim das Nogueiras*, 39)

Pour ce qui est de l'œuvre de Rui Nunes, le lecteur pourra retrouver :

Sobrevivo e transformo-me num olhar que me é estranho. Eu e o meu olhar separamo-nos.

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 20)

voz de Pedro: quero continuar a descrever-te, mas és uma personagem sem autonomia, tão carregada de mim, que me ouço na tua voz.

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 23)

voz de Pedro: vou entrar no monólogo dele

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 29)

voz de Pedro: (...) apercebo-me de ter dito há momentos o teu nome e de que ele ainda ressoa, uma paixão é um nome continuamente repetido, até eu sou o teu nome.

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 33)

Remarquons que la voix de Pedro est celle qui recherche l'autre en le décrivant, en lui restituant une identité qui participe à la sienne. Nous terminerons par la citation de quelques exemples de *Bolor* de Augusto de Abelaíra.

E muitas vezes eu próprio me sinto ser como ela pensa que sou.

(Augusto Abelaíra, *Bolor*, 111)

O meu diário é uma brincadeira, não escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 114)

E levei este caderno (onde não sou somente eu, sou também um pouco de ti e do Aleixo), desejosa de, num dado instante, inesperadamente, obrigar-te a saber o que quero que saibas.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 128)

Peguei na caneta, escrevi eu... mas depois decidi que o sujeito da frase, de todas as frases deveria ser nós.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 142)

Não há ela ..., ela sou eu.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 150)

Nous nous approprions les mots de Julia Kristeva afin d'expliquer le phénomène de translation possible, puisqu'il existe dans ces textes une fluctuation du sujet :

(...) d'abord posé comme appel de l'autre ou en lutte avec lui, il [le sujet] tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, des « personnages », qui prennent en charge l'énonciation.¹

L'auteur utilise le terme « excentrement du sujet » dans son analyse de la manifestation du « je » dans les *Chants de Maldoror*. Cet excentrement est possible à partir des déictiques, des *shifters*. En effet, le « je » s'approprie toutes les instances, il s'y disloque, et cela, parce que la fiction produit « une permutation permanente des shifters ».

en conséquence le “je” qui normalement transcende cet acte, à force de shiftérisation et de permutation, cesse d'être un point fixe localisable mais devient multipliable selon les situations de discours. « Je » n'est plus « un », il y a plusieurs « je » -s et donc plusieurs « un » -s qui ne sont pas des répétitions du même « je » mais de diverses positions (en

¹ KRISTEVA, Julia, « Instances du discours et altération du sujet », *La Révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 316.

« tu », en « il ») de l'unité. Par permutation des shifters, la fiction multiplie l'un, mais ne le détruit pas, ne le forclot pas : elle fait de ces « uns » un réseau qui tient ensemble.

(Kristeva, 1974 : 317-318)

Nous pouvons schématiser ce qui est mentionné par J. Kristeva à partir du schéma développé pour exemplifier le jeu des pronoms dans *Rumor Branco* de Almeida Faria et *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa.

La fiction et son pouvoir référentiel permettent au sujet de manifester son clivage, sa multiplicité par le langage : « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui même sur lui-même ». (Ricœur : 1985 : 445)

Comme l'a justement souligné Fernanda Irene Fonseca, le « je » n'a pas de pluriel. Les « jes » n'existent pas. Néanmoins le sujet est pluriel, il est intéressant de voir que le « je » est le centre illusoire dont parle Roudinesco : « Le centre est un « coup monté » pour le sujet dont des sciences de l'homme font leur objet en ignorant qu'il est imaginaire ». (Roudinesco, 1977 : 42)

La littérature est propice aux réflexions et aux découvertes. Si le sujet a été vu, pendant des siècles, comme un tout homogène, complet, les oeuvres littéraires provoquent, annoncent et rendent compte des changements de perspective :

Podemos concluir que ao eu narrativo sucederam-se os eus narrativos, à visão única e sapiente da narração sucederam-se os perspectivismos cépticos e relativistas e à substância fixa e exterior ao eu narrativo sucederam-se múltiplos modos de abordagem da realidade, consoante as inclinações ideológico-mentais do narrador.

(Real, 2001: 44)

Conclusion

Nous nous sommes attelée à observer et à analyser les indices énonciatifs du « je » fragmenté, tout au long de cette première partie de la thèse. Pour ce, nous avons délimité, dans un premier temps, le cadre dans le lequel se situent les textes, qui est celui de la fiction. La compréhension de ce domaine complexe nous a permis de mieux appréhender les phénomènes à travers lesquels se manifeste le sujet dans

les textes fictionnels en langue portugaise, qui constituent notre corpus. Ainsi, comme le souligne Eduardo Lourenço, comprendre la fiction, c'est comprendre la réalité: « a verdade (a da obra) fica onde está e sempre esteve : na ficção que é a forma suprema de tomar a realidade a sério.¹»

Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressée au phénomène de la pluralité des voix. La polyphonie selon les développements d'O. Ducrot et l'hétérogénéité conçue par J. Authier-Revuz nous ont permis de mettre en avant divers phénomènes – profusion des *voix énonciatives*, *voix énonciatives* indéfinies et imbrication des points de vue.

Dans un troisième temps, nous avons focalisé notre attention sur la manifestation d'un je fragmenté en filigrane. Pour ce, nous avons eu recours à divers points de vue épistémologiques afin de mettre en avant la conception d'un sujet multiple qui construit un centre illusoire à partir du « je ». Nous avons observé ce phénomène à la lumière de la théorie linguistique de B. Pottier ce qui nous a permis d'analyser le processus de translation du sujet.

Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'étudier la construction textuelle de l'*écriture fragmentale* dans les œuvres littéraires portugaises de notre corpus.

¹ LOURENÇO, Eduardo, *Canto do Signo*, Lisboa, 1994, p.69.

Partie II
***ÉCRITURE FRAGMENTALE* DANS LA FICTION PORTUGAISE**
CONTEMPORAINE: CONFIGURATIONS TEXTUELLES

L'objectif de cette partie est l'étude de la construction textuelle de l'*écriture fragmentale*.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux rapports entretenus entre l'*écriture fragmentale* et la notion de genre textuel. Ce qui nous permettra de mettre en évidence un double mouvement de déconstruction/reconstruction au sein de notre corpus de textes littéraires portugais contemporains.

Puis, nous nous attacherons à l'identification et à la caractérisation des configurations de la fragmentation dans notre corpus. Nous distinguerons ainsi, fragmentation graphique et fragmentation textuelle.

Finalement, l'étude de ces deux notions permettra de mettre en évidence la richesse de la structure textuelle de l'*écriture fragmentale*. Partant de certaines études sur le texte conçu comme une structure hiérarchique, nous tenterons de mettre en avant une conception différente du texte, proche d'un réseau.

Chapitre 1. L'*écriture fragmentale* dans la littérature portugaise contemporaine : déconstruction – reconstruction d'un genre textuel

F. Susini-Anastapoulos, dans son étude approfondie sur l'écriture fragmentaire a souligné l'existence de trois crises – crise de l'œuvre, de la totalité et de la généricité.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'observer, plus particulièrement, la crise du genre en mettant en avant le fait que la fragmentation déconstruit et refuse la notion même de genre.

1. La notion de genre

Détruis car toute création vient de la destruction. (...)

Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'ancien.

Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau en ce monde que les formes.

Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*¹

Appréhender le fonctionnement du genre est une aide précieuse dans l'analyse textuelle. Nous nous intéressons à cette notion car elle fonctionne comme plateforme à partir de laquelle on peut observer le phénomène de crise, de refus du système sous-jacent à la fragmentation.

Dans la linguistique textuelle, plusieurs auteurs ont explicité qu'il est difficile de définir ce qu'est un genre. Jean-Paul Bronckart (1996) parle d'« entité vague » lorsqu'il se réfère aux genres :

Cette difficulté de classement tient d'abord à la diversité des critères qui peuvent légitimement être utilisés pour définir un genre (...) Cette difficulté découle du caractère fondamentalement historique (et adaptatif) des productions textuelles : certains genres tendent à disparaître (le récit épique), mais peuvent parfois réapparaître sous des formes partiellement différentes ; certains genres se modifient (cf. l'émergence du « roman polyphonique » ou du « nouveau roman ») ; de nouveaux genres apparaissent (cf. le tract publicitaire), bref les genres sont en perpétuel mouvement.²

(Bronckart, 1997 : 76)

¹ SCHWOB Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, P.O.L. série « La collection », 1993, p.13.

² BRONCKART, Jean-Paul, *Activités langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*, Lausanne- Paris, Delachaux et Niestlé, 1997, p.76.

Certes les genres sont une catégorie difficile d'identifier, de catégoriser car beaucoup de facteurs rentrent en ligne de compte dans ce classement. Or, étant donné que le genre est une catégorie abstraite et que tout texte est en relation avec un genre, c'est dans les textes que l'on peut observer les éléments qui permettent l'identification et la reconnaissance du genre en question. François Rastier explicite qu'il y a une relation intrinsèque entre les textes et les genres et que ces derniers règlent la production et la réception textuelle.

Genre : programme de prescriptions (positives ou négatives) et de licence qui règle la production et l'interprétation d'un texte. Tout texte relève d'un genre et tout genre, d'un discours. Les genres n'appartiennent pas au système de la langue au sens strict, mais à d'autres normes sociales.¹

(Rastier, 2001 : 299)

Le texte matérialise le genre et le reproduit de manière plus ou moins fidèle. C'est dans les textes que l'on retrouve les éléments ou traits qui permettent de dire que tel texte appartient à tel genre. Nous² appelons ces éléments ou traits communs *paramètres de genre*. Ceux-ci correspondent à ce que le genre prévoit, rendant compte des possibilités et des impossibilités organisationnelles dictées par le genre.

Ainsi, la reconnaissance et l'analyse de genre telle que nous la concevons sont obtenues à partir de l'analyse de textes. Toutefois, nous distinguons l'analyse textuelle de l'analyse générique³. En effet, la première cherche à décrire les spécificités d'un texte considéré dans son individualité et sa singularité, tandis que l'analyse de genres, quant à elle, cherche à identifier ce qui, pour les textes singuliers

¹ RASTIER, François, *Arts et Sciences des textes*, Paris, P.U.F. 2001, p.299.

² Ce nous ne correspond pas au nous académique mais aux personnes avec qui j'ai collaboré lors du sous-projet GeTOC (Géneros de Textos e Organização do Conhecimento) intégré dans le projet DISTEX (Discursos e Textos do português contemporâneo) du Centre de Linguistique de l'Université Nouvelle de Lisbonne, 2003-2006, Maria Antónia Coutinho, Florencia Miranda, Marisa Alves et Rosalice Pinto.

³ COUTINHO, M.A., ALVES, M., GONÇALVES, M., MIRANDA, F., PINTO, R., « Parâmetros de género e mecanismos de realização textual – aspectos teóricos » (à paraître).

GONÇALVES, M., MIRANDA, F., « Analyse textuelle, analyse de genres: quelles relations, quels instruments? », in *Autour des langues et du langage: perspective pluridisciplinaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007, pp.47-53.

fonctionne comme modèle d'orientation, ou guide, dans le processus de production et aussi, mais de manière différente, dans le processus de compréhension textuelle.

Dans ce qui suit, nous tenterons de glaner les éléments participant à la déconstruction et à la reconstruction du genre.

2. Dynamisme et évolution générique

Adorno explicite que, d'une certaine manière, les œuvres qui refusent le genre participent à son évolution.

Il faut attaquer les genres pour conserver leur moment substantiel, et l'œuvre particulière ne rend pas justice aux genres par le fait qu'elle se subsume à eux, mais par le conflit dans lequel elle se justifie pendant longtemps, les engendre et finalement les anéantit. ¹

En effet, les genres ne sont pas des objets statiques mais bien vivants, « organiques ». Ceci est dû à deux mouvements dynamiques contradictoires inhérents aux genres - l'un qui maintient la structure même du genre et l'autre qui permet son évolution - comme le souligne Jean-Michel Adam, ceci est possible à partir du « principe d'ouverture et de clôture » :

Les genres sont des conventions prises entre deux principes contradictoires :

- Un *principe de clôture* (principe que l'on peut dire centripète), tourné vers le passé, la répétition, la reproduction et gouverné par des règles (noyau normatif)
- Un *principe d'ouverture* (principe centrifuge), tourné lui, vers le futur (et l'innovation) et déplaçant les règles (variation). ²

La littérature moderne s'est insurgée plus d'une fois contre les contraintes, les limites imposées, et ce, pour montrer sa capacité d'indépendance vis-à-vis du

¹ ADORNO, Théodore, *Théorie de l'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 267-268.

² ADAM, Jean-Michel, « Genres, textes, discours : pour une reconception du concept de genre » in *Revue de philologie et d'histoire*, n°75, 1997, pp.678.

système littéraire. C'est ainsi que M. Blanchot parle de l'insignifiance des formes et des genres.

Le fait que les formes, les genres, n'ont plus de signification véritable (...) indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence, en ruinant les distinctions et les limites.¹

Roland Barthes souligne le phénomène de subversion des genres et mentionne l'idée d'éclatement, de dispersion :

(...) nous assistons à une subversion des genres. Il y a ceux qui essaient de frayer des voies nouvelles. [...] Aujourd'hui c'est un véritable éclatement, une dispersion, le refus de toutes les contraintes, à tous les niveaux et même celui de la syntaxe.²

Or, déconstruction ne signifie pas destruction. Refuser le principe de genre renvoie à sa propre existence. Comme l'énonce J. M. Schaeffer, la non-existence d'un genre ne semble pas possible.

Que l'on accepte un idéal subversif (qui est aussi un idéal générique) au nom duquel la notion de genre a été remise en question, il demeure qu'au niveau descriptif la thèse de l'agénéracité du texte littéraire moderne, n'est guère plausible (...).³

Précisément, refuser l'existence du genre ou du moins le modifier, le subvertir conduit inévitablement à la création d'un autre genre, plus innovateur.

En tant qu'il [le texte] transgresse son genre, il présuppose paradoxalement l'existence de celui-ci, en tant qu'il l'innove, ses traits innovateurs deviennent à leur tour un modèle ou une règle potentielle. ⁴

¹ BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp.229.

² BARTHES, Roland, *Œuvres Complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 2002, p.62.

³ SCHAEFFER, Jean-Marie in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (ss. direction de Ducrot, O. et Schaeffer, J.-M.), Paris, Seuil, 1995, nouvelle édition (1^è ed. 1972), p. 627.

⁴ TODOROV, Tzevan, *Les genres du discours*, Paris, Gallimard, 1978, pp.45.

Plusieurs facteurs rentrent en ligne de compte dans la construction du genre. Nous pouvons en mentionner deux fort importants: un premier facteur participe à la déconstruction- reconstruction du genre et est produit par la discontinuité et son mouvement instable; un deuxième facteur a été introduit par Jean- Marie Schaeffer et appartient à ce que l'auteur a désigné par la dynamique de la généricité, dans laquelle est soutenue l'idée que « tout texte modifie son genre ».

Dans le cas de la composante générique, au contraire on doit dire que *tout* texte modifie « son » genre : la composante générique d'un texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple reduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. (...) C'est ce que j'ai appelé plus haut l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction textuelle.¹

Nous aimerions revenir sur le refus des genres et à partir de ce que Dominique Combes dit, lors du colloque «L'éclatement des genres au XX^e siècle», réaffirmer l'idée que même un genre éclaté ne cesse d'être présent, et ainsi, déterminer et réguler les textes. Dans le domaine générique, nous sommes en perpétuel mouvement, chaque élément participe à la (re)création de nouveaux modèles régulateurs. Ces mêmes modèles témoignent de l'époque de leur création par les traits qui les constituent – cela est observable à travers les composantes qui témoignent du domaine linguistique. Il est nécessaire de repositionner le questionnement des genres, surtout au niveau littéraire et, dans le cadre de notre étude, *l'écriture fragmentale*. Nous ne sommes pas dans le domaine du refus, mais bien dans celui du détournement. Dominique Combes écrit :

C'est par la création de nouveaux genres qui s'ajoutent aux anciens sans les exclure et, surtout, par le mélange ou la fusion délibérée des anciens genres, que s'élève le questionnement plutôt que le refus des genres. Les genres sont détournés, subvertis de l'intérieur bien plus qu'ils ne sont récusés dans leur principe.²

¹ SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre » in *Poétique* n°53, Paris, Seuil, fev.1983, p.13.

² COMBES, Dominique, «Modernité et refus des genres» in *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, pp.51.

Observons dans ce qui suit quelques traits de la relation entre *écriture fragmentale* et genre.

3. *Écriture fragmentale* et genre

D'une certaine manière, l'*écriture fragmentale* en cherchant le refus de la notion de genre, comme nous le verrons postérieurement, tend à créer un autre genre ou du moins à détourner le roman à partir duquel elle puise aussi ses racines¹. Ceci est dû, à la discontinuité inhérente à ce type d'écriture,² qui provoque un mouvement au sein même du genre, assurant ainsi l'instabilité de l'*écriture fragmentale*, mais aussi son évolution et sa richesse. Ralph Heyndels écrit à ce propos :

La discontinuité concerne tout autant le roman que la poésie, le conte que l'essai philosophique, etc. ... pour nous tenir à quelques genres constitués. (...) Ce rapport [genre déterminé- discontinuité], en effet, formalise la négation et le paradoxe (le texte discontinu déconstruit le genre en fonction duquel il se donne à lire).³ (c'est nous qui soulignons)

De plus, les œuvres appartenant à notre corpus sont des œuvres métadiscursives, en ce sens que l'acte de produire, d'écrire en lui-même est interrogé, mis en avant. Observons quelques exemples extraits de *No Jardim das Nogueiras* d'Yvette K. Centeno:

Início do romance com Eva a principal figura feminina. Depois entrarão ainda a casa o pinhal a mãe o pai os guardas etc., etc. (p. 19)

Título do romance: O Êxtase? (p.20)

Escrevo dobrada sobre os joelhos. De vez em quando faltam-me as palavras. (...)

Depois volto a enrolar-me para dentro para baixo sobre o papel continuo a escrever outras palavras em vez daquelas que me faltam. E verifico que no papel quaisquer palavras servem. Em mim é que não batem certo. (p.21)

¹ Rappelons que l'*écriture fragmentale* a aussi hérité de certains traits caractéristiques du fragment développé par les romantiques.

² Ce phénomène sera étudié ci-dessous (Partie II, chap.2 « Configurations de la fragmentation dans des œuvres fragmentales »)

³ HEYNDELS, Ralph, *La pensée indéterminée*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985, pp.63.

Organizo o livro ao mesmo tempo que organizo o destino com todo o material que está gravado. Parece fazer sentido. Não é um romance é uma teia. Uma tapeçaria. (p.55)

Comme le montrent ces exemples, le processus d'écriture est conçu comme un fil qui traverse toute l'œuvre et, si au début l'œuvre était conçue comme un roman, remarquons qu'à la page 55, l'auteur mentionne l'idée de toile, de tapisserie. Nous quittons le plan du genre romanesque pour un autre plan centré sur une ou plusieurs thématiques. Ce changement de plan est redevable d'une translation du « raconter » vers l'« acte créatif » :

Uma narrativa era, de certo modo, uma recensão, uma máquina temporal e espacial. Ali começou a história, por ali se espalhou, além desembocou. Fim feliz, narrativa de transformação zero (narrativa infeliz). Mas eis que este livro, esta forma de escrita despista toda a ligação narrativa. Mal avistamos um relevo de sentido, logo o chão nos falta, novos relevos, protuberâncias, acidentes de leitura se levantam. O princípio da metamorfose torna impossível o princípio da linearidade discursiva. Não se peça, pois, ao leitor que resuma a história que não há.¹

Le lecteur habitué à une histoire bien agencée – avec un espace et un temps délimité, qu'il soit chronologique ou en spirale - rencontrera quelques difficultés de compréhension face aux textes appartenant à notre corpus, puisque ces derniers ne racontent pas mais proposent des moments, des instants, des fragments, juxtaposés les uns aux autres.

Ce qui importe n'est pas de lire, lier mais se laisser aller, quitter le quotidien :

Pensámos sempre que ler era ligar: segmento de frase a segmento de frase perseguíamos um sentido que se anichava entre as palavras, prosódica, sintáctica, semanticamente. Ler é perder-se, emaranhar-se. Ler não é ver. Os livros são silenciosos, só a escrita fala, se ouve. Ler é emaranhar-se pelos braços do rio adentro. O próprio da obra de arte é promover a metamorfose perceptiva e pensante através do gesto a sua criação. É a operação do Poien, isto é, do Fazer poético que permite compreender como é que o

¹ MOURÃO, José Augusto, "Pós-fácio" in *A Restante Vida* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 2001, pp.131.

homem, através dos seus gestos e dos seus actos, pode transformar a sua condição banal quotidiana.

(Mourão, 2001: 130) (c'est nous qui soulignons)

Dans l'œuvre de Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, qui est un journal intime – comme le suggère l'élément paratextuel à la première page « Jornal », nous retrouvons aussi un métadiscours sur la notion de roman.

Quinta, dezassete.

Apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance,
e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum,

Sexta, vinte e três.

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efectivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável.

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 90-91)

Plusieurs auteurs se questionnent sur le genre auquel appartient l'œuvre qu'ils ont écrit. Nous remarquons ce phénomène à plusieurs reprises. Urbano Tavares Rodrigues, dans la préface de *Dissolução*, se pose la question si ce qu'il a écrit est un roman :

Pouco a pouco, este romance (?) acronológico a que dei o título de *Dissolução*, no momento em que senti, ou compreendi, que punha em causa toda a sociedade portuguesa, foi-se ampliando. [...] Com tudo o que de idiossincrático deixo no livro – misto de poema, crónica, romance e ensaio –, com as minhas incursões no onírico e no fantástico, é de facto, creio, um documento que me transcende, a projecção, com maior ou menor relevância estética (não me compete avaliá-la), de um microcosmo sufocante e quase cadaverizado.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 17-18)

Si dans un premier temps l'auteur doute que son œuvre soit un roman – comme le suggère la présence du point d'interrogation – dans un deuxième temps, il

fait référence au terme « livre » en soulignant le mélange de genres : « poema, crónica, romance e ensaio ».

Nous retrouvons dans l'œuvre de Casimiro de Brito *Pátria Sensível*, des parties intitulées « diário de autor » nous donnant des indications sur comment est écrite l'oeuvre:

17 de Julho

O romance que espreita na sombra como se fosse um gato... (p.101)

14 de Outubro

Não escrevo livros mas frases, uma a uma. Inscrições na página, páginas que por vezes se organizam em livro, frase maior. (p.104)

28 de Outubro

Hesito em chamar história...romance? a esta acumulação, a esta dissolução de traços... sons... Máscaras sobre máscaras. A pele é sempre a da língua.

26 de Novembro

O romance? Pois que seja redondo, eriçado, bleu comme une orange, redondo e cheio de buracos, trémulo, epidémica terra em que tudo é caos e não sabes rigorosamente nada... e muito menos de leis alheias. (p.197)

17 de Abril

Salto pantomímico da confissão para a (com)ficção, ou seja: representação do Outro com as máscaras do Próprio. O romance como diário? (p.240)

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*)

Ces exemples extraits tout au long de l'oeuvre montrent que l'auteur s'interroge sur la forme que va prendre son livre et, par là, sur la notion de genre. Les termes employés en référence à l'œuvre oscillent entre livre, roman, histoire et journal intime.

Remarquons que le journal intime est un genre. Si le livre en question cherche à être en même temps roman et journal intime, un nouveau genre naîtra alors, selon la conception de Dominique Combes et Jean-Marie Schaeffer, cités ci-dessus.

Augusto Abelaira pose cette réflexion sur la relation entre roman et journal intime dans *Bolor*. En effet, nous remarquons dans les premières pages du livre un

élément paratextuel - tout comme dans *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão - qui indique au lecteur qu'il va lire un roman « *Bolor romance* ». Toutefois, la page 9 commence avec une indication temporelle « *11 de Dezembro* », le lecteur s'aperçoit qu'il est en train de lire un journal intime.¹

Les œuvres de Maria Gabriela Llansol sont reconnues par plusieurs critiques comme n'appartenant pas à un genre textuel déterminé – le roman –, mais comme cherchant une autre forme dans laquelle les écrits de l'auteur puissent s'épanouir.

Quando se fala, hoje em dia, do género ficcional, torna-se um lugar-comum acentuar – quase em alternativa – um dos dois seguintes aspectos: ou o regresso ao prazer de uma história bem contada, assente numa estrutura diegética facilmente encadeável, segundo métodos narrativos desenvolvidos e cronologicamente bem perceptíveis; ou, pelo contrário, o papel desempenhado por uma contaminação cada vez mais profunda entre os códigos e as convenções dos géneros literários tradicionais, sublinhando essa dissolução genológica para que assim se atinja a intensidade estética própria da melhor literatura. (c'est nous qui soulignons)

Toda a magnífica e singularíssima obra de Maria Gabriela Llansol tem levado às últimas consequências a segunda opção acima exposta, precisamente por recusar quaisquer cedências aos mecanismos ficcionais que a tradição associa ao género narrativo.²

Maria Gabriela Llansol refuse toute catégorisation et préfère au terme roman celui de textualisation, comme nous pouvons le remarquer dans cet extrait :

_____ escrevo,
para que o romance não morra. [...]

Poderá ter-vos parecido estranho que eu tenha situado os meus textos na área do romance. Mas o romance, antes de ser um género literário definido, não foi, e não continua a ser,
[...] É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**

¹ En ce sens, nous pouvons aussi mentionner l'œuvre de António Lobo Antunes *Não entres nessa noite tão depressa*. En effet, l'auteur donne comme indication que ce livre est un poème. Toutefois, la taille de l'œuvre et la présentation typographique laisse à supposer qu'il s'agit plutôt d'un roman.

² AMARAL, Fernando Pinto de, « A escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol » in *Colóquio Letras*, n°132/133, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril- Setembro de 1994, p. 196.

um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,
nos é possível.

Mas que nos pode dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá(e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, leva-la até ao vivo,

fazer de nós vivos no meio do vivo. ¹ [*siz*](c'est nous qui soulignons)

La plupart des auteurs choisis pour la constitution de notre corpus interroge la notion de genre dans l'œuvre, et ce, de diverses manières : en recourant à un métadiscours à propos de l'acte de création, en jouant avec les éléments paratextuels, en refusant le classement générique habituel et en inventant un nouveau, celui de la textualisation.

Si l'on prolonge la réflexion sur la notion de genre et son rapport avec l'*écriture fragmentale*, jusqu'à quel point peut-on dire que l'*écriture fragmentale* est un genre ? Cristina Robalo Cordeiro, dans un article très éclairant, sur les limites du roman nous explique que depuis les années 60 plusieurs œuvres de la littérature portugaise tendent à atténuer et/ou expulser certains éléments caractéristiques du genre romanesque.

No processo de erosão e renovação próprio dos sistemas literários, uma das tentativas mais radicais para subverter o cânone do romance é a que projecta para as margens de pura textualização, onde, a par da denúncia do ficcional e do representativo, se postula como dominante o princípio de auto-referencialidade e de produtividade significativa da palavra.

(Cordeiro, 1997: 111) ²

Cette subversion des codes génériques correspond à un changement de paradigme. En effet, les œuvres dont parle Cristina R. Cordeiro ne se centrent plus sur l'action et ni sur le développement des éléments tels que le temps, l'espace ou les personnages. La tradition romanesque reflétait un monde en parfait état d'équilibre,

¹ LLANSOL, Maria Gabriela, «Para que o romance não morra» in *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994, pp. 116-118.

² CORDEIRO, Cristina Robalo, « Os limites do romanesco » in *Colóquio Letras*, nº143-144, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

que rien ne tendait à ébranler – d'où l'importance de la structure du roman et de la stabilité entre les éléments cités antérieurement. Remarquons que cette façon de concevoir le roman et la réalité – le roman se voulait reflet de la société – est en rapport direct avec le paradigme scientifique développé par Newton et Laplace, dans lequel la stabilité et l'élémentarité occupaient une grande place.

Ce qui est mis en avant dans les œuvres qui se situent à la limite du romanesque est la recherche de nouvelles formes de dire, d'où l'importance de la typographie et de la mise en page, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Les œuvres en question acquièrent une double dimension : linguistique (verbale) et sémio-graphique (typographique) s'interpénétrant dans les différentes couches textuelles.

As suas categorias fundamentais [a do romance] perdem o privilégio de alicerçar os novos edifícios textuais e vêem-se substituídas por outras, centradas agora, através de uma frenética procura de formas novas, e amiúde numa atitude de distanciamento experimentalista, na reflexão especulativa da escrita sobre a escrita.

(Cordeiro, 1997: 111)

Il est intéressant de constater que Cristina Robalo Cordeiro, après avoir analysé les diverses œuvres, arrive à la conclusion que celles-ci appartiennent au genre romanesque.

O romance, nos limites do romanesco, permanece romance, na inquietação de uma escrita que espelha o novo sentido (e modo) da vida.

(Cordeiro, 1997: 131)

En accord avec la dynamicité du genre, telle que nous l'avons vu précédemment, l'*écriture fragmentale* en rompant avec le roman tend à créer un nouveau genre, tout en gardant certaines caractéristiques – principe de clôture défini par Jean-Michel Adam et en en créant des nouvelles – principe d'ouverture.

Une des nouvelles caractéristiques de l'*écriture fragmentale* est la double dimension linguistique et sémio-graphique, le texte fragmental n'est plus créé pour

être seulement lu mais aussi pour être observé. Cette double dimension pointe vers le fait que le récit et la narration ne sont plus conçus de la même manière puisque nous quittons le raisonnement causal-chronologique pour un autre type de raisonnement. D'ailleurs, Cristina R. Cordeiro souligne aussi ce changement :

Substitui-se o encadeamento lógico dos pensamentos e das acções pela fractura das vozes e dos actos, o fluxo contínuo da duração pela emergência poética do instante, o contorno certo do espaço envolvente pela vaguidade dos referentes e das fronteiras, o devir causalista e finalista pelo acaso, a continuidade pela inevitável fragmentação.

(Cordeiro, 1997: 131)

Partant de ces faits, nous concevons l'*écriture fragmentale* comme un nouveau genre. Néanmoins, il persiste quelques réserves. En effet, le facteur temps est important. Le temps est nécessaire, d'une part, pour que le genre stabilise ses traits caractéristiques ; d'autre part, pour qu'on puisse vérifier si c'est un genre éphémère ou un genre durable.

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à la description et à l'analyse des différentes formes de fragmentation regroupées selon deux types, la fragmentation graphique et la fragmentation textuelle. Le point de vue est celui du lecteur-interprétant.

Chapitre 2. Configurations de la fragmentation dans des œuvres fragmentales

Dans ce chapitre, nous tâcherons d'identifier et de caractériser les configurations de la fragmentation présente dans notre corpus. Nous distinguerons, à cet effet, la fragmentation graphique et la fragmentation textuelle, ce qui nous permettra de rendre compte des différents niveaux textuels.

1. Fragmentation graphique dans des textes fragmentaux

Lorsque nous feuilletons les textes appartenant à notre corpus, que voyons-nous ? Nous sommes frappée par les espaces en blanc présents dans le texte.

OUTRO andamento começa
com esta aragem benigna que desce pela vertente e se agiganta no tempo, olhando atrás,
parada, verá ainda o Castelo.

Junto às ameias, um corvo afrouxou, frouxamente retoma a direcção do extremo da muralha. Irredutível, a hera cavalga as espécies cercãs, como se as asas de tudo não fossem mais do que esta hora, a de vivermos à beira da conquista.

Em baixo, o Tejo,
gáudio de outrora ter sido golfo, guarda-avançada da *Alis Ubbo*, via marítima
para os Fenícios, os mercadores e os marinheiros.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 25)

Anime-se, Maria do Carmo, a sua filha Maria Elisa não tem medo dos homens
no escuro, nem tudo se herda, Eu já desisti da educação dessa criança, António.

Proibiu certos espaços, os mais largos lacustres. Mas a planura não, a boleta não,
as leves cascas de árvores boiadeiras não, e Eça não,

oh sezões, oh Castela
qual a alma é sem pustela?

nunca mais vi coisas que não pudesse dar a ver.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 156)

Nascido sem agonia,
o rosto de João estava cheio de paz e contentamento, de uma beleza especial que não é
a de um cadáver, ele que tinha uma cara ;
como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente

e assim que nasceu eu pus as mãos
sobre as têmporas e, ao espelho,
vi que branqueavam

passai uma noite inquieta, na expectativa
de instante em que voltarei a este
caminho; poderia sair, mas agora faz noite
e que andá-lo precisamente à mesma hora.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 24)

Dans ces trois exemples, les espaces blancs peuvent se situer, soit à un niveau vertical – ces espaces séparent les « blocs textuels », soit à un niveau horizontal – les espaces blancs scindent les divers constituants de l'énoncé, comme c'est le cas dans *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol.

L'écriture fragmentale se construit selon deux types de fragmentation : la fragmentation graphique et la fragmentation textuelle. Les deux types de fragmentation s'interpénètrent et agissent à des niveaux textuels différents.

Partant des différents degrés de perception intégrés par Bernard Pottier ¹ dans sa théorie sémantique, situons les deux types de fragmentation sur un *continuum* allant du plus prégnant au plus latent. L'idée de *continuum*, d'axe qui va du plus au moins, prétend rendre compte de l'interpénétration des deux types de fragmentation. La division entre les deux n'est pas systématique. Ainsi, la fragmentation graphique qui se situe à un niveau prégnant est visible, alors que la fragmentation textuelle devient perceptible pendant le processus de lecture.

¹ POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, P.U.F., 1992, p.61.

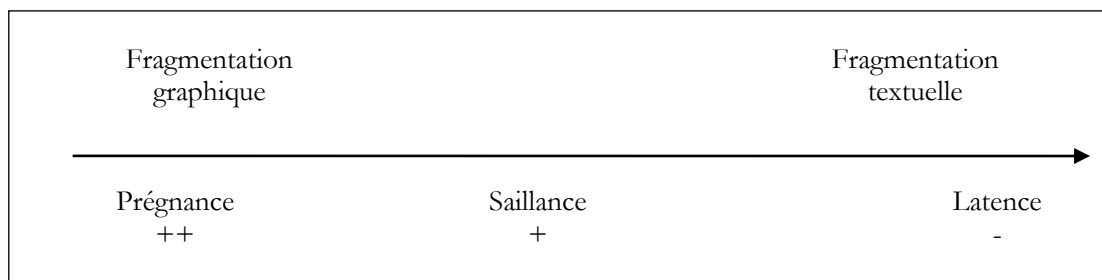


Figure 8. Degrés de perception de la fragmentation

Plusieurs éléments, qui seront analysés postérieurement, participent à la déconstruction textuelle et font en sorte que le texte est constamment dominé par un mouvement apparemment contradictoire de rupture/liaison, créant ainsi une dynamique discontinue au sein du texte.

Inna Merkoulouva¹, à la suite de A. A. Refformatski (1963) divise le système de ponctuation européen en centre et en périphérie. Au centre, nous retrouvons la virgule, les deux points, le tiret – fonctionnant au sein de la phrase et le point, les points de suspension font la liaison entre les « séquences textuelles ». Les signes périphériques sont en lien avec les « taches », c'est-à-dire, le romain, l'italique, le gras, les images, le blanc, les alinéas. Dans cette partie qui a trait à la fragmentation graphique, nous allons surtout nous attacher aux signes périphériques puisque « la vocation de la **périphérie** de la ponctuation est *l'organisation graphique* du texte écrit ». Les signes du centre seront étudiés lors de la deuxième sous partie, la fragmentation textuelle.

L.G. Védénina a fait un travail notable sur la « ponctuation » dans *Pertinence linguistique de la présentation typographique* (1989)² – remarquons que l'auteur conçoit, dans ce travail, la ponctuation dans un sens élargi, c'est-à-dire la ponctuation en elle-même, comme le point, la virgule, mais aussi certains procédés typographiques.

¹ MERKOULOVA Inna, « Les signes périphériques de la ponctuation. Du stéréotype à la transformation » in www.marges-linguistiques.com, consulté le 12 décembre 2006. Cette revue électronique gratuite en Sciences du Langage - Marges Linguistiques - a cessé d'exister depuis début 2007.

² VEDENINA L.G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeter-Selaf, 1989. Cette œuvre est divisée en trois parties. La première traite de la ponctuation, la deuxième de la présentation typographique et la troisième des interactions entre la ponctuation, la sémantique, la syntaxe et l'intonation.

Françoise Boch, dans un article sur les marques sémio-graphiques des prises de notes, fait une typologie des différentes marques. Par ce terme, l'auteur entend : « marques linguistiques non alphabétiques, à fonction sémiotique, sans correspondance stricte avec une forme phonique ».¹

Nous transcrivons la schématisation des différentes marques sémio-graphiques.

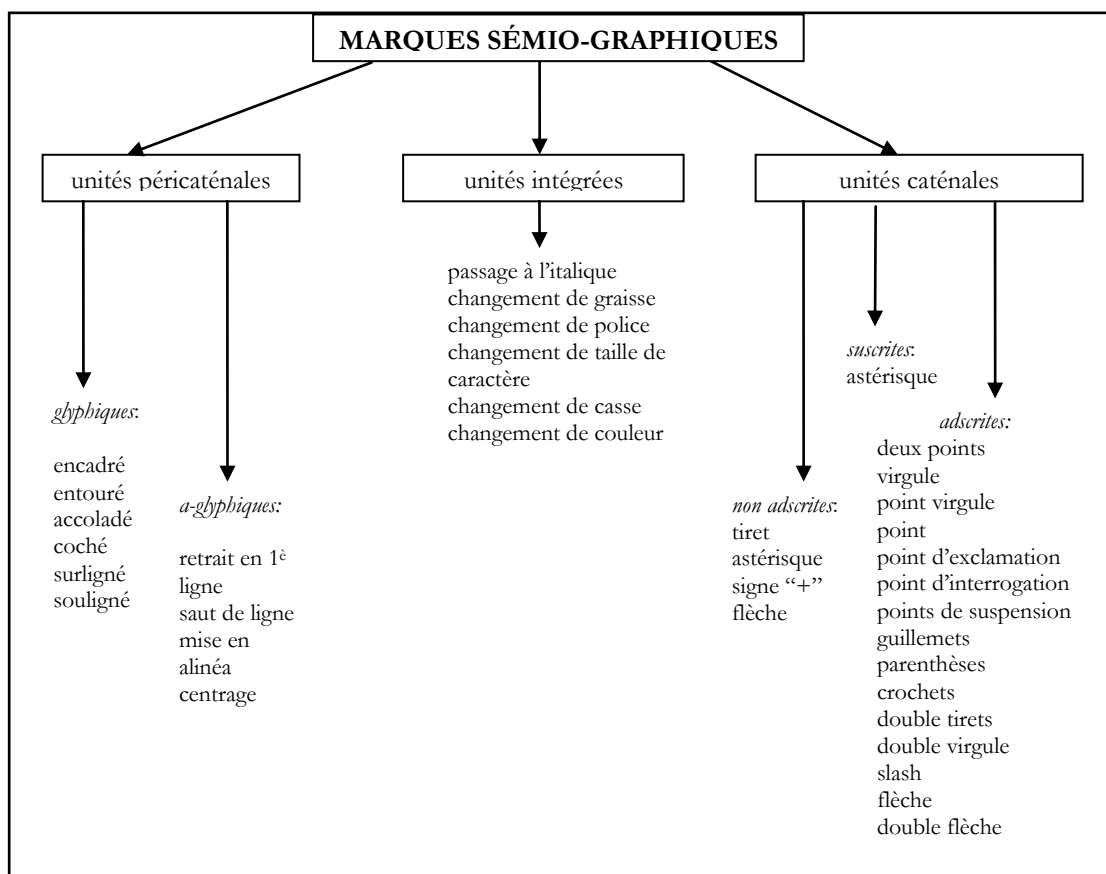


Tableau 5. Typologie des marques sémio-graphiques (Boch, 1989 : 96)

F. Boch explique que, pour ce classement, elle s'est basée sur la forme :

ce que nous appelons les « unités péricaténales » *accompagnent* le texte, les « unités intégrées » *en modifient l'aspect* ; les « unités caténales » *font partie* du texte, en tant qu'elles apparaissent sur la chaîne graphique.

(Boch, 1989 :96)

¹ BOCH, Françoise, « Études des marques sémio-graphiques dans l'écrit ordinaire : la prise de notes » in Pratiques langagières et didactiques de l'écrit, Grossam Francis (éds.), publication du IVEL-LIDILEM, Univ. Stendhal, Grenoble III, 1989, p.96.

C'est à la lumière de ces deux typologies que nous analyserons notre corpus. Dans ce relevé des différentes marques sémio-graphiques, nous allons nous intéresser aux marques porteuses de sens. En effet, nous ne traiterons pas les marques qui répondent à une contrainte comme les marges, la majuscule en début d'énoncé ou encore le point final en fin d'énoncé.

Dans cette systématisation des différentes marques sémio-graphiques, nous suivons le continuum développé par Bernard Pottier. Nous distinguons trois procédés de fragmentation graphique allant du plus prégnant au plus latent - l'espace-blanc, le contraste graphique et la justification – qui seront observés et analysés.

1.1. L'espace-blanc¹

On peut se poser comme question : à quel domaine appartient l'espace blanc ? Est-il un signe de ponctuation ? Est-il autre chose ? Est-ce un élément hérité de la poésie ? Quand a-t-il fait son entrée dans la narration ?

Nina Catach², dans *La Ponctuation* (1994), lui consacre une page (p.93) dans laquelle est mentionnée la notion « les blancs », ainsi définie: « le passage du manuscrit à l'imprimé, s'est, surtout à partir du XIX^e s., accompagné d'une explosion généralisée des blancs et des espaces. » Jacques Drillon dans *Traité de la ponctuation française* ³, nous rappelle que les blancs sont signe d'un désir de ponctuation :

(...) sans pour autant aller gommer les blancs qui sont pourtant le signe premier d'un désir de ponctuer, ainsi que le prouve la savante répartition qu'en font Mallarmé, dans son grand poème, et Zénodote d'Ephèse, dans les manuscrits de sa bibliothèque alexandrine.

(Drillon, 1991 : 48)

¹ Voir GONÇALVES, Matilde, « O espaço-branco como marca semio-gráfica na construção textual », in Estudos Linguísticos/Linguistics Studies, n°1, Lisboa, FCSH-UNL, 2008, pp.203-217.

² CATCH, Nina, *La ponctuation*, Paris, P.U.F., coll. *Que sais-je ?*, 1994.

³ DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.

Mallarmé, dans la préface à *Un coup de Dés n'abolira jamais le Hasard* (1897), explicite la notion d'« espace de lecture » qui est en rapport avec celle de blanc :

Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.¹

Dans son étude sur les prises de notes, Françoise Boch s'intéresse aux unités péricaténales a-glyphiques qui sont les blancs du texte (retrait en première ligne, saut de ligne, mise en alinéa, centrage). À son tour, L. Védénina explicite que les blancs jouent un rôle très important car ils servent à séparer « lettres, mots, lignes, paragraphes, colonnes et pages » (1989 : 95-95) et que cette marque est très prisee par la publicité et par la poésie.

Nous allons nous intéresser à une manifestation des blancs, celle qui s'accompagne d'inachèvement, de manque et qui n'est pas traitée par les études mentionnées antérieurement. Pour marquer la distinction entre la notion de blanc telle qu'elle a été jusqu'ici étudiée – surtout à un niveau typographique – et celle présente dans notre corpus, nous nous proposons d'adopter la notion d'« espace-blanc ».

Au niveau textuel, l'espace-blanc crée une dynamique ambivalente de rupture et de liaison. En ce sens, l'espace-blanc se rapproche des points de suspension comme « forme d'ajout », tels qu'ils sont étudiés par Marie- Christine Lala :

On peut d'emblée y signaler l'ambiguïté d'un double mouvement de suppression et d'ajout « en instance ».²

La rupture est créée par le mot ou l'énoncé supprimé et, la liaison par la présence de l'espace-blanc fonctionnant comme « figure d'ajout ».

¹ Cité par Drillon, 1991, p. 46.

² LALA, Marie-Christine, « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et typographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle » in *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, (textes réunis par Jacqueline Authier-Revuz et Marie- Christine Lala), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p.185.

À la lumière de ces présupposés, glanons quelques exemples de notre corpus. Devant le choix innombrable que notre corpus nous propose, nous avons dû faire une sélection. Ainsi, seront analysés quelques exemples illustratifs, qui permettent de comprendre les diverses manifestations de l'espace-blanc.

— Se vens para morrer, vem morrer no meu quarto. — Entrando em êxtase as
deliciosas manhãs serenado pelo equilíbrio das
manhãs

é uma cama jovem
com lugar para
um único corpo;
é o tempo da obscuridade:
o sol mantém-se todo o dia
para lá do horizonte;
durante esse período,
a temperatura baixa,
lentamente,
sem parar.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 62-63)

ganhou licença para esconder, escondeu horas contra a piteira daquele jardim,
regaço triste do hospital, vocês sabem, vergonha é jamais ter vertido lágrima por alguém,
é não saber curtir minuto esperando por noite igual, com voto firme na consciência

Pedra feia,
boca enorme a do edifício guardando seu branco, ferrão de pesadelo,
como se dali descessem serpentes em caça de flor, de borboleta, de passarinho
cantando doce

Manobra, um assobia, escada longa,
no escuro, Aiuê!, a ameaça de prevenção no corredor, e seu homem

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 108)

Nous avons choisi deux exemples : le premier extrait de l'oeuvre de Maria Gabriela Llansol exemplifie une manifestation de l'espace-blanc horizontal, c'est-à-dire au sein de l'énoncé¹, et de l'espace-blanc vertical fracturant le texte en blocs textuels. Celui d'Olga Gonçalves nous offre un exemple d'espace-blanc vertical.

Ce dynamisme de rupture/liaison a une incidence au niveau syntaxique. La structure des énoncés est perturbée par les espaces-blancs puisque la notion de limite – début et fin de l'énoncé cesse d'exister. Marie Christine Lala (2002 : 187) parle d'un « au-delà des limites de la phrase vers la dimension textuelle ». La structure à un niveau micro textuel s'en trouve ébranlée et cela a des répercussions au niveau macro textuel comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Remarquons que l'espace-blanc en lui-même n'est rien. Il est porteur de sens à partir du moment où il accompagne l'énoncé ou le texte. En ce sens, il fonctionne comme « ajout »² et est toujours en relation avec quelque chose.

Cet élément est de plus en plus courant dans les œuvres, surtout depuis la modernité.

O discurso é agora o dos espaços em branco, dos lugares vazios, deixados por escrever, como o silêncio de alguns locais, de um pórtico de Tomar, de uma ruína de Sintra, à semelhança de uma antiga facilidade pela qual a palavra é deixada ao Outro, mais do que ao Logos.³

Ainsi, l'espace blanc s'est introduit peu à peu, souvent à l'encontre de ce que la Rhétorique prônait – sa présence engendre rupture, discontinuité et instabilité, rompt avec l'idée du tout, de l'unité – et a trouvé sa place car il permet de produire, de rendre compte de certains phénomènes, comme la réalité et la perception que nous en avons, ce que les textes linéaires, continus ne peuvent faire. À ce propos, évoquons Claude Simon, connu et reconnu pour ses écrits fragmentaires :

¹ Nous avons introduit la notion d'insertion au sein de l'énoncé car elle permet la distinction entre l'espace-blanc et la justification, point analysé postérieurement.

² À propos de l'ajout, voir *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, (ss. la coordination de Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

³ FLEURY, Pascal, *Modernidade do Imaginário Português, Olhares cruzados sobre a literatura portuguesa*, Lisboa, Roma Editores, 2004, p.32.

Nous ne percevons de la « réalité » que des fragments, des bribes (...), notre mémoire ne retient de ces bribes elles-mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore. (...) notre perception est, du fait de l'imperfection de nos facultés, essentiellement fragmentaire. Nous n'appréhendons jamais un spectacle dans sa totalité. Soit que nous concentrons notre attention sur le détail (et tout le reste est aboli), soit que nous portions notre regard sur un ensemble dont nous ne saisissons plus alors que des fragments : quelques taches de couleur, quelques vagues formes, quelques masses et quelques lignes (ce monde visible dont notre œil ne nous transmet qu'une vision éclatée, c'est notre esprit qui la complète).¹

« C'est notre esprit qui la complète », ces mots de Claude Simon trouvent écho dans l'idée que l'homme est un être clivé et que la narration – ou l'« esprit » – fonctionne comme moyen de lier les différents événements afin de mieux les appréhender.²

La fragmentation, les espaces-blancs peuvent témoigner du silence, de la place laissée à l'autre et aussi de la manière dont nous appréhendons ce qui nous entoure. Les écrivains eux-mêmes, remarquent la présence et le pouvoir référentiel qu'ont les espaces blancs, comme le fait, par exemple, Antonio Muñoz Molina :

(...) al escribir tanto importa lo que se dice como lo que se calla: los espacios en blanco son los que deja siempre en nosotros el desconocimiento y los que ocupa la imaginación.³

La discontinuité, produit émanant du processus de fragmentation, déplace la dimension de l'œuvre littéraire. Nous quittons le verbal, le linguistique pour aller vers le verbal-iconique, le linguistique-iconique.

¹ « Avec Claude Simon sur des sables mouvants » entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, 22-28 janvier 1989, n°22, pp.35-36.

² Voir ci-dessus Partie I, Chap. 3., en particulier « Unicité et hétérogénéité du sujet ».

³ MOLINA, Antonio Muñoz, *Pura Alegria*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp.50-51.

Le texte moderne, prétendument réduit à la seule écriture, n'a pu se développer que par son inscription dans un espace graphique, espace noté implicite parce qu'il était visuel et non verbal.¹

Ainsi, il est nécessaire d'observer, d'analyser cette nouvelle dimension que les textes ont acquis au travers du temps et de l'histoire², comme l'énonce Tiphaine Samoyault à propos des « textes visibles » :

Des symptômes d'éclatement du texte romanesque infléchissent si bien la matérialité des pages et des ouvrages qu'il convient de donner de ceux-ci une description quasi-plastique.³

Penchons-nous sur les deux plans dans lesquels se manifeste l'espace-blanc.

1.1.1. Sur le plan vertical

Quatre œuvres de notre corpus arborent des caractéristiques du journal intime. Deux d'entre elles sont des journaux intimes fictifs – *Bolor* d'Augusto Abelaira et *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão. *Rumor Branco* d'Almeida Faria et *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito présentent quelques parties respectant les paramètres du genre en question.

1 de Janeiro

Hoje que um ano novo começa folheio estas páginas com espanto – e de algumas delas estava esquecido, valeria a pena tê-las escrito só para não as ter esquecido?
[...]

¹ LAUFER, R. « La ponctuation » in *Langue Française*, n°45, Paris, Larousse, 1980, p.78.

² Remarquons que le XX^e siècle a connu deux guerres mondiales, ainsi que la conception d'une bombe à fragmentation. Voir le film de Danis Tanovic « No Man's land », 2001. De plus, comme le souligne Stéphanie Orace à propos de Claude Simon « Cette manière d'écrire le fragment est liée, selon les remarques de l'auteur au bouleversement d'Auschwitz, après lequel tout art est voué au fragmentaire. » « Histoire de Claude Simon : le fragment comme espace de silence » in *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, 2002, p. 275.

³ SAMOYAUULT, Tiphaine, « Textes visibles » in *Études littéraires*, Département de Littérature de L'Université de Laval, Canada, vol.31, n°1, 1998.

3 de Janeiro

Ouso escrever pela primeira vez: quando a Catarina morreu não senti grande pena.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 32- 35)

Sábado, doze.

A folha de papel como armadilha em que a vida cai, desprevenida, incauta, tropeçando ao passar na minha mão ardilosa que sub-repticiamente se levanta e se transforma em obstáculo à sua marcha,

Segunda, dezasseis.

As palavras como redes em que ela tentava prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía,

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 89)

março o eléctrico avança ronco e ruidoso na noite infatigável à hora de tocar a furriéis toco a minha solidão sem fim

maio 6 aquelas perguntas que ambos construimos pelas tardes altas quem foi que as respondeu como porquê o fez não recordo por que razão mentiu e deturpou raivoso as manchou de lama o ódio que nelas vinha donde vinha se não podia ser se nunca fora nosso

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 102)

34 DIÁRIO DE AUTOR

12 de Janeiro

A história ? Estou mais preocupado com a escrita. Limpá-la do supérfluo, m. n. tropo. E que tenha transparência (apesar de narrar uma obscuridade) do ar da ilha; e que seja “feliz” mesmo quando escrevo sobre a noite.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 195)

Ces quatre exemples rendent compte de la discontinuité, de la fragmentation textuelle inhérente au journal intime. Les dates sont mises en exergue par rapport au corps du texte. Espace-blancs horizontaux, changement de casse témoignent d'un temps subjectif, non chronologique comme l'expriment les dates qui ne se suivent pas, pour ce qui est des trois premiers exemples cités. Ce temps subjectif correspond à la durée bergsonienne. C'est ainsi que le temps est vécu intérieurement comme quelque chose de discontinu, non-suivi.

Caía às vezes nos buracos do tempo.

Porque o tempo não era contínuo. Mas nada era contínuo, também a razão não era, nem o conhecimento que se tinha das coisas. Tudo era sempre fragmentário e interrompido.

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 91)

Ainsi, et comme le souligne Françoise Susini-Anastapoulos, « l'écriture fragmentaire serait (...) le seul rythme susceptible de restructurer la temporalité. » (1997 :106)

Le journal peut, dans une certaine mesure, être un reflet de la fragmentation, comme l'énonce très clairement Daniel Oster :

Écrire un journal, c'est toujours entrer dans une sorte de la mimésis de la fragmentation du moi en ses parcelles de sensations, sentiments, idées inachevées auxquelles on ne donne pas de suite.¹

L'espace-blanc témoigne aussi d'un changement de plan comme le souligne L. G. Védénina : « L'écrivain peut interrompre le cours de la ligne pour annoncer un autre plan narratif. » (1989 : 95). Nous retrouvons ce jeu typographique dans le corpus, comme le démontrent les exemples suivants :

- Ouve Filipe, ouve amigo, nós não estamos aqui a gozar férias. A cidade expeliu-nos, vê se me entendes, fugimos, mandámos a cidade à merda. Leo também, mas o meu

¹ OSTER, Daniel, « Fragment (Littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 2002, vol. IX, p.686.

irmão saiu do país. (...) A cidade perseguia-nos e nós já não podíamos viver mais tempo naquele charco, naquelas luzes que vistas daqui...

(avistam-se daqui ao anoitecer e é através desses pontos de minúscula claridade que eles reúnem a sua vida e nascem dos vexames do dia e ganham corpo enquanto não se acolhem às trevas com as suas dores quotidianas o seu medo o seu desejo mínimo – é quando a noite cai, pensava ele, interrompendo as palavras limpas que sabia...)

- Vistas daqui até são bonitas aquelas luzes, parecem uma constelação deitada, não parece?

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, p.60-61)

En plus du tiret, l'espace blanc et les parenthèses accentuent le changement de plan entre le dialogue et la description. Nous avons ainsi l'impression de lire ce qu'un des personnages voit pendant la discussion. Les points de suspension dénotent la continuité de la pensée arrêtée par la voix de l'un des personnages. Ce changement de dimension typographique montre un effet de simultanéité. En effet, la description correspondant à ce que pense l'un des personnages se passe en même temps que le dialogue.

Sou um espaço vazio de palavras. Um pensamento: palavras. Uma palavra: vazio,
Outra: imobilidade. Pelas palavras adquire movimento. Pequeno ínfimo movimento.

Parar para poder ser.

Dou-me um prazo até aos trinta anos para liquidar tudo o que tenho. Depois a grande obra começa.

O êxtase desencadeia a palavra. Grandes paragens grandes meditações.

Círculo entre palavras estrangeiras. Esmigalhados corpos esmigalhadas cabeças
essência das ideias. Provocar.

A casa é no pinhal. Grandes paredes caiadas de branco à boa moda algarvia
chão de tijoleira. Verão.

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 15)

Forme et contenu sont réunis dans cet exemple. Le sujet se définit comme un espace blanc de mots et nous pouvons voir les espaces qui séparent les différents blocs hétéroclites. Il est intéressant de constater, dans cet exemple, la dynamique de rupture-liaison énoncée antérieurement. En effet, les blocs textuels courts ne présentent pas d'homogénéité sémantique, il n'y a pas de fil conducteur, de narration, le texte est syncopé. Néanmoins, nous percevons qu'il y a une confusion au niveau des idées, qu'il faut du temps pour les organiser - « parar para poder ser », comme l'écrit Yvette K. Centeno. Cette compréhension est possible grâce aux espaces-blancs qui rompent et en même temps lient les différentes parties textuelles. Si elles étaient collées, continues, est-ce qu'il y aurait du sens ? Ainsi, l'exemple présenté n'est pas une suite de mots sans lien, mais bel et bien un texte élevé au rang d'agrégat grâce à la dynamique rupture-liaison.

1.1.2. Sur le plan horizontal

L'espace-blanc sur le plan horizontal exprime plusieurs procédés, comme celui de rupture au niveau des *voix énonciatives*.

ali copiavam a Subida do Monte Carmelo, de São João da Cruz, riam, ouviam a voz que
lia pausadamente o que elas tinham escrito e que, no fim, até mesmo lhes imitava o
riso é preciso saber que uma alma riso deve geralmente passar
primeiro passar por duas noites a que os místicos chamam purgações riso
ou purificações da alma e a que nós aqui daremos o nome de noites riso
porque a alma caminha como de noite, e na obscuridade; é preciso saber que para estas
crianças este riso não significava escárnio

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 12)

Dans cet exemple, le rire entouré d'espaces blancs rompt le discours du sujet. Encore une fois, la typographie permet de créer un effet de simultanéité par un processus de rupture.

Voz de Gil: (...) Fico a olhá-la [a mão]: os dedos a encovarem-se dobrando-se, as linhas
da palma onde ninguém nada adivinhou, (uma vez, num bar, uma mulher

bêbeda pediu-me: “mostra-me a tua mão”, e ficou num pasmo a vê-la, meneando a cabeça e resmungando: “não há nada, não há nada”, repetia um mantra, a oração do nada, para o nada, pelo nada, “te ergo à visibilidade de não estares” (...) e afastei-me para os mictórios acompanhado pela litania “nada nada nada nada”) de vez em quando, um dos miúdos bate à porta e pergunta: “ ainda te demoras?”, e todo o meu corpo se torna presente

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 19)

Les souvenirs – mis en avant par la présence de l’espace-blanc et des parenthèses - viennent se mélanger au fil du discours du personnage Gil. Il y a un changement au niveau du plan narratif. Remarquons que ces espaces-blancs, représentant le souvenir, rompent le discours initial. Il n’y a pas de lien entre « onde ninguém nada adivinhou » et « de vez em quando, um dos miúdos bate à porta ». La fragmentation chez Rui Nunes est liée à son corps, à ses problèmes de vue. Dans un article du *Jornal de Letras*, il explique cet état. Nous rapportons les questions de la journaliste, en gras, et les réponses de l’écrivain :

É nesses passeios que pensa no que escreve ?

Às vezes. Mas é antes um ver permanente o pouco que consigo ver. Aliás tem sido uma constante na minha vida ir vendo sempre novas coisas, porque vou vendo sempre de maneira diferente. Essa tem sido uma experiência espantosa.

A maneira como vê determina fortemente a sua escrita?

É inseparável. Até a fragmentação da minha escrita tem que ver, de certo modo, com a dificuldade que tenho em aceder a essas paisagens espantosas que há por aí. Se inclinar os olhos, consigo ver um bocadinho. E são esses bocadinhos que descrevo.¹

Le flux du discours intérieur, qui bien des fois peut être discontinu, est exprimé à merveille par les espaces-blancs.

Vê-a baixar a baixar a cabeça, pesarosa. Porque é que ficou sem letras? Dos seis irmãos, só um é que só um tinha a terceira desgostos e nunca se conformara

- Que estás a pensar, mulher! Deixa lá isso!

¹ “O caminho do silêncio” in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º949, Ano XXVI, pp.8-9.

- Sabes que me vem sempre à ideia isto de não saber ler...

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 37)

L'extrait commence par la présence d'un narrateur omniscient, qui voit à l'intérieur des personnages. Le premier espace-blanc annonce une rupture des *voix énonciatives*. En effet, nous passons de la voix du narrateur à celle du personnage. Les autres espaces-blancs témoignent de l'émotion ressentie lors de ces souvenirs, les « desgostos ».

Nous terminerons notre exemplification des espaces-blancs horizontaux par un extrait de l'oeuvre de Yvette K. Centeno *No jardim das nogueiras* :

Uma larva outra larva outra larva... A porta range. Quebra-se o espelho. Como
querem que fique indiferente ? Acumulo como as formigas. Escondo-me até ao carço.

Olho a barata no chão. (...) Corpo martirizado cabeça cheia de sangue
olhos esbugalhando-se diante de um mundo cruel. Visitaram-me cisnes esta noite.

Penetrantes. Brancos e penetrantes. Voo voo soprada por um vento fortíssimo.

Yvette K. Centeno, *No jardim das nogueiras*, 73)

Cet exemple est tiré du chapitre intitulé « A loucura ». Les espaces-blancs peuvent alors représenter l'abîme de la folie, les trous qui peuplent la mémoire, la distorsion de la réalité, les mots qui manquent pour exprimer ce que l'on peut ressentir. Ils peuvent aussi symboliser le changement d'idée, le saut entre celles-ci, la déconnexion. Nous passons des « larvas », à « porta », à « barata », au « mundo cruel », aux « cisnes ».

Les espaces-blancs s'imposent au lecteur avec une telle force, de par leur nombre et leur forme, qu'ils en viennent à transformer la signification de l'œuvre. L'œuvre sans les espaces-blancs ne serait pas la même ni aurait le même sens sans eux¹. Le vide, qui entoure les espaces-blancs, fait leur force. Si, d'une part, une dynamique est créée dans les interstices, l'espace blanc en lui même se laisse remplir par autre chose, comme le fait remarquer Eduardo Prado Coelho :

¹ À ce propos, remarquons que la première édition, celle choisie pour ce travail, de *No jardim das Nogueiras* de Yvette K. Centeno présente des passages textuels gommés, alors que la deuxième édition ne contient aucun artifice typographique. Le propos de ce travail n'est pas de faire une comparaison entre les deux éditions, mais il serait intéressant de le faire.

A função desta casa vazia, deste espaço em branco, pode dar uma outra relação com um Lacan para quem a ordem significante é dinâmica se tiver um espaço vazio que permita que os significantes tenham para onde se deslocar e por isso interminavelmente se recombinaem novas figuras e agenciamentos.¹

L'espace-blanc est une marque sémio-graphique riche qui peut avoir bien d'autres fonctions que celles que nous mettons en évidence.

1.2. La justification

L. G. Védénina entend par le terme « justification » la longueur d'une ligne (1989 : 91), ce qui correspond à une « unité péricaténale » – *a-glyphique* selon F. Boch, puisque cette marque accompagne le texte. Védénina explique que la justification peut être utilisée pour marquer un changement de tour de parole. Nous retrouvons ce phénomène à plusieurs reprises dans notre corpus :

mas ela uma vez matou um pássaro.

A tiro?

Não, à mão

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 229)

Firmino, acreditas?

Não sei...

Que a AD veio para ficar?

...

Vai ali escrever isso no tapume. A vermelho, que se veja bem!

Carago, que antes queria cortar a mão...

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 168))

Cette présentation est vue comme « banale », les changements de justification manifestent les changements de tour de parole. La justification peut, selon le vouloir-dire du narrateur, acquérir différentes significations. C'est ce que nous allons observer dans ce qui suit.

¹ COELHO, Eduardo Prado, *Razão do azul*, Lisboa, Ed. Quasi, 2004, p.107.

1.2.1. Mise en exergue

Le narrateur peut choisir entre différents procédés pour mettre en avant un élément – un mot, un énoncé, un passage. Le changement de justification en est un. L'œuvre n'a plus sa raison d'être seulement au niveau de la lecture, mais aussi au niveau de la vue, de l'observation de la mise en place des différents éléments.

Mas com o Mestre a orbe ampliara-se, cada minúcia tinha uma dimensão, olhei de outra maneira a curva do Tejo.

No Tejo,
só vira as canoas. Vira botes, catraias e fragatas, vira grandes vapores desde os barcos de guerra até aos transatlânticos.

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 185)

Dans cet exemple, nous pouvons voir que la justification augmente la charge informationnelle. En effet, le lecteur regarde à son tour le Tejo avec « minutie ».

Observons deux exemples de deux œuvres de notre corpus manifestant un autre procédé de mise en exergue :

Mas os tesouros, os tesouros da origem, o barulhinho de primeiro regato (regaço?) que fazem:

lentilha
aspidista
benzedura
almejar
roseiral
estrelícia
nafta

escapulário
algália [sic]
caniçal
melancia
alpendre
arvéloa [sic]
mágoa e mácula

(Maria V. da Costa, *Casas Pardas*, 382)

20 DA PARANÓIA

1. Delírio mais ou menos sistematizado.
2. Predomínio da interpretação.

3. Ausência de enfraquecimento intelectual.
4. Não evolui geralmente para a deterioração. (Salta, como um duende, de cabeça em cabeça familiar?)
5. Freud inclui:
 - a) delírio da perseguição;
 - b) erotomania;
 - c) delírio do ciúme
 - d) delírio das grandezas
6. Acompanha-se de inafectividade.
7. Distúrbio primário : « dissociação ».

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 119)

Comme nous pouvons le remarquer, dans ces deux exemples la mise en avant de termes, pour ce qui est de *Casas Pardas* et d'énoncés et de termes pour *Pátria Sensível*, se manifeste différemment. Toutefois, notons que la mise en page crée un double effet : celui de mise en exergue et celui d'homogénéité. En effet, les termes ou énoncés appartenant à la liste de termes sont séparés du reste du corps du texte et en même temps sont assemblés entre eux.

primei-

ro, o apartamento da Estados Unidos, enquanto meu pai não¹
o alugava

depois, a moradia de Sintra, um anexo ao fundo do jardim, onde ouvia os cães ladrar toda a noite às melgas, aos passos, às luzes que se acendiam no segundo andar. Entreabria as portadas de madeira da janela do quarto e via os feijoeiros, de folhas largas e estáticas, e os maciços de dalias, tudo delineado pelo frio claro de Abril por onde circulavam os sons, riozinhos ágeis. Encostava a testa ao vidro e sentia a sua dureza pronta a estilhaçar-se: eram vidros de uma casa podre, ondulados, que amaciavam os contornos, deformando-os. Gostava desses minutos amplos. A respiração da Ana e do miúdo afastava-me deles, ou eles afastavam-se pelo interior do seu respirar, até se tornarem precárias lembranças

por fim, a tua casa onde me sinto

estranho, é este sentimento que torna iguais todas as casas por onde passei. Quando aqui vim, pela primeira vez, o espaço já estava ocupado, por ti, pelos teus filhos, até pelos nomes das pessoas de que falavam e que eu desconhecia.

¹ Dans cette ligne, l'espacement entre lettres est différent de celui des autres lignes afin de préserver les alinéas abrupts, tels qu'ils sont dans le texte de Rui Nunes.

Dans cet exemple de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?* de Rui Nunes, nous pouvons observer un phénomène particulier dans le recours au changement de justification. En effet, nous remarquons dans cet exemple trois coupures graphiques, correspondant à trois moments distincts : « primeiro », « depois » et « por fim ». Le lecteur accompagne ainsi visuellement ces trois moments, le regard « tombe » d'un moment à un autre.

Penchons-nous sur un autre procédé de fragmentation graphique qui est celui de la polyphonie construite à partir de la citation d'autres textes.

1.2.2. La citation

Depuis les travaux de Bakhtine, la notion de polyphonie, dont la citation fait partie, a connu un grand essor, la référence à d'autres textes, à d'autres auteurs est un phénomène commun. Plusieurs travaux ont été réalisés à partir de ceux de Bakhtine, mentionnons ceux de Jacqueline Authier-Revuz, dans lesquels la linguiste distingue l'hétérogénéité montrée et l'hétérogénéité constitutive¹.

Plusieurs procédés peuvent être utilisés pour introduire ou faire référence à d'autres textes. Certains de ces procédés que nous avons observés dans notre corpus, participent à la fragmentation graphique, puisque les textes, les voix référées se détachent visuellement, matériellement du reste du corps du texte.

21 STRIP-TEASE ATÉ AO OSSO

“Os dois processos que dominam a existência,
a Lei e o Caos, são indiferentes ao individual.
Para o Caos, a Lei destrói; para a Lei, o Caos.
Ambos criam, determinam e destroem o indi-
vidual. (...) O todo não tem favoritos.” (c’est nous qui soulignons)
John Fowles, *The Aristos*

[...]

¹ Pour une présentation des diverses formes d'hétérogénéité, voir ci-dessus, Partie I, chap.2.

Isto é aquilo

A minha vida é a imagem falsa, deformada do que eu sou. O caos e a lei que se fundem na velha concha, no fio da ruga. E no entanto, olhando o meu rosto, sinto que tenho a máscara que mereço. E outra, e outra, as que vêem outros.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 121)

Dans cet exemple de l'œuvre de Casimiro de Brito, nous remarquons la présence d'une citation de John Fowles démarquée du reste du corps du texte par une justification à droite. Quel sens peut avoir ce choix de justification puisque nous avons retrouvé à plusieurs reprises dans *Pátria Sensível*, une citation insérée dans le corps du texte ? Le thème principal de la citation la Loi et le Chaos sont repris tout au long du chapitre comme nous pouvons le voir à partir de ce qui a été souligné. Ainsi, la mise en exergue de la citation fonctionne comme annonciateur de ce qui va être dit après.

Prenons un autre exemple extrait d'*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol:

Zaratustra era o lugar que habitava e o gato que possuía. (...) Tinha também o escrito de Ana de Peñalosa e muitos mais papéis entre os quais se encontrava dito
que o Livro das Comunidades
deveria passar por Nietzsche
mas julgo que, para o futuro,
se tornará difícil escrever
porque Nietzsche é um homem
do livro. Bigodes, cabelos
negros. Esses adornos capilares impedem-me de prosseguir.
Vejo-lhes os olhos esmagados
entre os bigodes e a testa.
Apenas poderia deixar-me levar pelos olhos se eles fossem profundos. (...)

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 54)

Le fait de concentrer un bloc textuel à droite montre une rupture avec le bloc textuel du début de la citation. Ce choix se justifie par l'existence de deux *voix énonciatives* : la troisième personne « habitava », « possuía » et la première personne « julgo », « vejo-lhes », « deixar-me » et le désir de mise en exergue de ces deux voix séparées l'une de l'autre par la justification. Ce procédé est repris tout au long de l'œuvre de Maria Gabriela Llansol.

Le procédé de justification - citation se manifeste différemment dans *Dissolução* de Urbano Tavares Rodrigues. En effet, la fin de cette œuvre est parsemée de titres de journaux, d'articles journalistiques, de télégrammes. Seulement les titres se détachent du reste du texte, la citation en elle-même est insérée dans la narration. *Dissolution* se veut comme moyen, comme possibilité de donner une place à ceux qui n'en avait pas durant la dictature de l'« Estado Novo » et le fait que les citations aient la même justification que la narration du reste de l'œuvre montre que le narrateur s'approprie de ces voix et se range du même côté de ces personnes qui ont souffert de la dictature.

Monólogo do alentejano que veio para Lisboa
(*colagem*)

Eu vim para Lisboa, foi em 1957 ou 1958, e então vim morar para Gandarim, com uma tia minha, não é?, para melhorar a situação.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 117)

Um telegrama da Reuter

D. HÉLDER CÂMARA
CRITICOU AS SOCIEDADES MULTINACIONAIS

Davos (Suiça), 7 – D. Hélder Câmara, discursando durante a reunião da assembleia do 4º Simpósio Europeu da Gestão (...)

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 169)

Nous avons retrouvé un autre phénomène participant au processus
de la fragmentation graphique, c'est le contraste graphique.

1.3. Contraste graphique

Le contraste graphique fonctionne par opposition de deux éléments et permet de mettre en avant celui qui est inséré dans le premier. Nous distinguons trois types de contraste graphique : 1) romain/italique, 2) romain/gras, 3) majuscule/minuscule. Observons de quelle manière se manifeste les différents types de contraste graphique. F. Boch explique que ces marques – unités intégrées - ne fonctionnent pas au même titre que les autres marques sémio-graphiques :

Par unité intégrée (« signe linéaire », selon la terminologie de Tournier (1980), ou « topogramme lié », selon Anis (1988)) on entend tout « jeu » sur la marque. L'italique, le gras ou le changement de casse sont des procédés qui changent la forme du signe mais qui ne constituent pas à proprement parler un signe supplémentaire au même titre que les autres marques sémio-graphiques, qu'elles soient péricaténales (telle que le soulignement, ou même le « surlignement », qui se superposent au texte) ou caténales (telles que les marques de ponctuation).

(Boch, 1998 :97)

L'opposition romain/italique fonctionne comme moyen pour faire ressortir un élément de son cotexte. L.G. Védénina considère deux possibilités à ce sujet : « mise en vedette » ou « isolement d'un segment » (1989 : 83).

Dans *Os Guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão, *Bolor* de Augusto Abelaira et *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, l'italique est utilisé pour mettre en valeur les dates, puisque les deux premiers exemples appartiennent à des journaux intimes et le troisième contient certaines parties appartenant au « journal d'auteur » (*jornal de autor*), il s'avère que les dates fonctionnent comme élément structurant du texte, d'où l'importance de les mettre en lumière.

Sábado, vinte e oito.

No sonho eram guarda-chuvas de espelho, mas estavam quebrados em pedaços, e nunca poderiam espelhar a forma inteira.

Domingo, quatro.

És um triste normal estava escrito na parede. É verdade, disse ela, é muito bom ser louco,

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 42)

11 de Dezembro

Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gaughin (ou era Van Gogh) ao ver-se à frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. [...]

13 de Dezembro

Digo à Maria dos Remédios (dividida entre o *Eterno Marido* e o rádio, ambos abertos, ambos irresistíveis, sem a certeza portanto de ser ouvido) que preparo a defesa do Hilário de Sousa (...)

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 9-13)

3 de Janeiro

Tactio, tactio no chão da insónia e não encontro nada. Um ritmo, uma frase, uma ideia que logo se esvai. Hoje foi “a herança judaica como quem transporta um saco de fantasmas.” E subitamente o dia nasce, o romance?

15 de Janeiro

Às 32 pedras do xadrez a literatura contrapõe apenas 26, mas dão lugar a um número

infinito de combinações. Não tenhas pudor na tua escassez de técnicas e obsessões – podes entretecê-las até ao último, imaturo dia.

19 de Janeiro

Forma-se o espírito da nova ficção no caminho repetido da cidade para a ilha, ilha para a cidade. Tema: as Máscaras e os Espelhos. Memória: o corpo que parte e o corpo que regressa.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 49)

Remarquons que dans *Bolor* de Augusto Abelaira le changement de caractères – le gras correspondant à une unité intégrée – a le même fonctionnement que l’italique, ainsi, dans ce texte la mise en valeur des dates est plus renforcée que dans

ceux des autres auteurs. Dans *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito, la structure du « jornal de autor » est mise en avant par les dates en italique, mais aussi par la mise en page. En effet, nous remarquons deux colonnes alors que dans les autres chapitres, il n'y en a qu'une.

Le recours à l'italique manifeste, dans *Dissolução* de Urbano Tavares Rodrigues, l'introduction de citations d'articles journalistiques. Ces citations se détachent du reste du texte par l'italique et les majuscules annoncent le titre de l'article cité.

Da imprensa diária

MANIFESTAÇÕES NA BAIXA

Oito vidros partidos no Banco Nacional Ultramarino assinalaram, ontem, uma manifestação efectuada durante a tarde, na Baixa de Lisboa. (p.140)

*A imprensa da esquerda passa às malhas
da censura comentários como este
("Notícias da Amadora")*

OS AUMENTOS DE SALÁRIOS NA ORDEM DO DIA

A subida generalizada dos preços que se tem acelerado nos últimos anos não deixa de criar distorções em quase todos os sectores.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 144)

Quant à *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, « A terça casa » représente une pièce de théâtre. Il est intéressant de voir que les « paramètres du genre » sont respectés puisque les didascalies sont en italique, forme utilisée en majorité dans les autres pièces de théâtre.

I ACTO

Fim de tarde. Uma ampla cozinha iluminada muito bem a fortes focos de luz fluorescentes. Azulejo rosa sépia, grandes placards de madeira com portadas em persiana e fórmica azul escuro. Imensas máquinas de lavar roupa, de lavar loiça, congeladoras. [...]

SARA — Arre mula que já não tenho idade para andar com estes carregos, menina Mimi. (...)

ELISA — Et exultavit spiritus meus.

MARY — Sempre fazes o pato Sara ?

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 241-244)

Rumor Branco de Almeida Faria, qui a une structure de la mise en page compacte avec très peu d'éléments typographiques participant au processus de fragmentation, présente une opposition romain/italique qui manifeste un changement de *voix énonciative* au sein du même énoncé.

Maria da Pureza parecia contente, desviava os cabelos caídos para a cara enquanto escutavam homens que cantavam, os braços por cima do ombro uns dos outros, o corpo embalado nos cantes descantes que rezavam que *viviam presas as rolas dum velho senhor que as comia quando queria na sua indiferença à dor vivam tristes as rolas porque não tinham amor até o ar não sabia à liberdade anterior vivem contentes as orlas morreu o velho senhor e o sol que as alumia é o sol libertador*, e o taberneiro pequeno e gordo, a cabeça minúscula desmiolada curta bolota sobre a abóbora do ventre vasto (...)

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 40-41)

Growinski está contando que se suicida quando conhecer a beleza porque depois desse instante nada pode ser belo, nada há a esperar deste mundo de merda, Anders recita os seus satíricobscenos poemas do momento: *na primavera incharam-se os jardins de novas flores e velhos pederastas de novos estupores e velhas madrastras e vieram todos os novos e velhos insectos infectos e não infectos até um novo modelo de barata feito na américa só sucata e outros engraçados bichos habituais como os pardais os cardeais os comensais os generais e ainda mais dois animais para os tanques trutas para os bancos prostitutas e leste lugar animado é muito frequentado usado e abusado por sopeiras e magalas e peixeiras e marechalas*.

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 57)

Si nous nous intéressons au contraste graphique dû à l'opposition gras/romain, nous nous apercevrons que le phénomène est le même que celui vu précédemment, ainsi ce contraste fonctionne comme mise en avant d'un élément par rapport à un

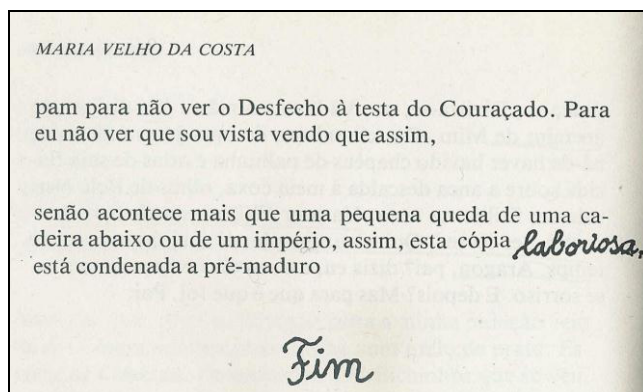
autre. Rui Nunes exploite cette technique pour surligner les dates apparaissant sur les pages de gauche de l'oeuvre¹. Sur la page de droite, nous pouvons voir l'utilisation du gras pour mettre en avant les différentes voix. Observons cet exemple:

Page de gauche	Page de droite
<p>22º Dia</p> <p>o arrepio é um sulco na minha fraca coesão</p>	<p>Voz de Áurea: “És um homem perplexo no teu medo e por isso me dizes coisas terríveis. Ainda digo que te amo para fingir que te amo. Engano-me? Sobrevivo, é simples.”</p> <p>Voz de Pedro: nos díspares movimentos de gaivotas e barcos de arrasto, na pausa de os olhar, lembro o teu rosto sempre difícil, porque tu já perdeste na memória das minhas descrições, são três horas e a luz é mais outoniça, coada pelo pano-cru do guarda-sol (...)</p>

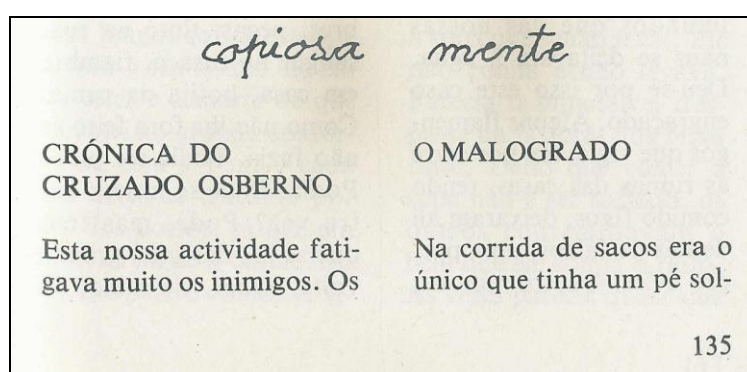
(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 66-67)

Nous avons retrouvé un phénomène ponctuel dans l'œuvre de Maria Velho da Costa, c'est l'opposition due au contraste graphique entre manuscrit/typographie :

¹ Le texte de Rui Nunes est constitué de deux textes fonctionnant comme un tout et ce à travers le support livre. En effet, les pages de gauche représentent un journal et les pages de droite la manifestation des différentes *voix énonciatives*.



(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 134)



(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 135)

Le recours au manuscrit accentue le vouloir dire du chapitre duquel sont extraites ces illustrations. En effet, ce chapitre s'intitule « II CASA DE ELISA OS TRABALHOS DE CASA : POTE PODRE » et correspond aux copies que le personnage d'Elisa fait d'autres textes. En effet, Elisa est le personnage le plus jeune qui cherche à se connaître et à se construire en tant que personne. Copier, s'appropriier le texte des autres est une manière de trouver sa place, sa voix au sein des autres.

L'écriture occidentale se présente horizontalement. Cependant, grâce aux jeux typographiques, le texte s'enrichit d'une dimension autre que strictement linguistique ; le sémio-graphique a, ainsi, un rôle à jouer dans la construction textuelle. Védénina mentionne R. Quéneau pour exemplifier les différentes possibilités offertes par la position des signes dans l'espace :

R. Quéneau décrit l'évolution du courant littéraire auquel il donne le nom de la poésie typographique, et commençant par Nodier avec son *Histoire du Roi de Bohême*, par J.P. Richter qui a écrit *Levan* et par *Tristram Shandy*. Le romantisme et les écoles subséquentes, ont trouvé dans l'imprimerie une matière d'où l'on peut tirer rêveries et suggestions, continue-t-il. À l'époque symboliste on se soucie de mettre ou de ne pas mettre de majuscule au début des vers, le fait « d'aller à la ligne » fut, pour Paul Fort, sujet à réflexion. D'un côté on aboutit à « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé, où la matière typographique devient un élément poétique ; et de l'autre aux *Calligrammes* d'Apollinaire, qui se rattache à des sources anciennes et classiques.

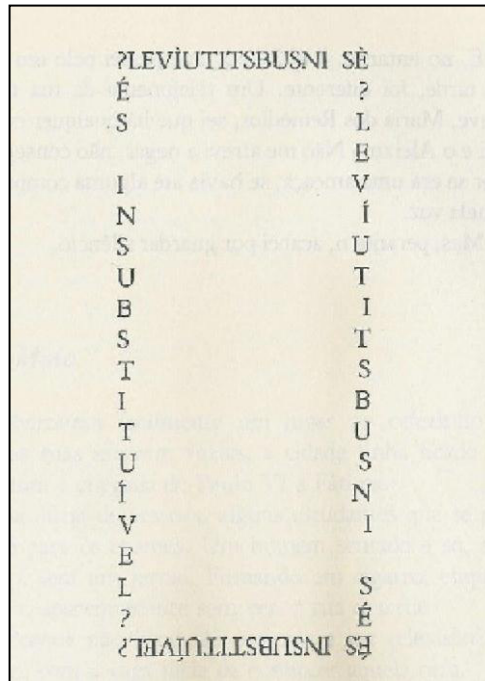
(Védénina, 1989 : 89-90)

La référence aux romantiques consolide l'idée que l'*écriture fragmentale* puise ses racines dans ce mouvement et dans ceux qui en ont découlé, montrant que le sémiotique a aussi sa place dans l'écriture, dans le vouloir dire.

Le Portugal a connu dans les années 60 un mouvement artistique poétique dans la continuité de ce qu'avait débuté Mallarmé, les futuristes, dadaïstes, les surréalistes : le « concretismo¹ » lié au « experimentalismo ». Plusieurs auteurs tels que Herberto Helder, Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro, António Ramos Rosa et Salette Tavares ont cherché à explorer le poème en tant qu'objet non-verbal en recourant à une utilisation de l'espace et de la disposition des mots et d'autres symboles.

Dans *Bolor* d'Augusto Abelaira, se manifeste une rupture avec l'horizontalité de l'écriture par l'utilisation d'un jeu typographique :

¹ Le concrétisme est né en Allemagne avec Max Bense et l'École de Stuttgart. Ce mouvement a connu un plus grand essor au Brésil avec Haroldo de Campos et Mário Chamie.



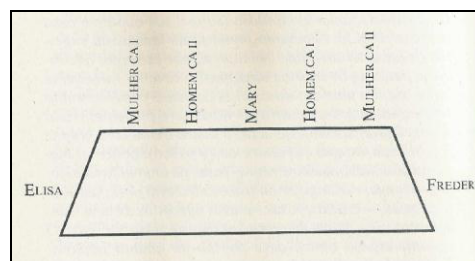
(Augusto Abelaira, *Bolor*, 153)

Le « changement de vecteur », c'est-à-dire la typographie utilisée rend visible, concret, ce qui est dit précédemment :

« És insubstituível ? » Olho esta frase, assim escrita, e de repente descubro nela o meu pensamento » (...) Observo esta frase inúmeras vezes, leio-a e volto a lê-la, examino-a por todos os lados, por cima e por baixo, à direita e à esquerda, como se estivesse a observar uma caixa de fósforos:

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 153)

Dans *Casas Pardas*, nous retrouvons le plan d'un dessin de table :



(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 258)

Ces éléments typographiques permettent une meilleure visualisation de l'objet en question. Nous passons ainsi d'un plan purement linguistique à un plan plus complexe comprenant une interpénétration du plan linguistique et du plan iconique. *L'écriture fragmentale* rompt avec le modèle traditionnel, profitant de toutes les opportunités qu'offre l'imprimerie, suivant ainsi ce que les romantiques avaient déjà entrepris.

Considérons un exemple de *Ora Eguardae* d'Olga Gonçalves. Nous remarquons que l'auteur joue avec la typographie afin de rendre concret le mouvement de la mer. Ce phénomène est fort semblable aux *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire¹.

A ideia do mar regula-te a pulsação

o mar a personagem mais densa da tua infância
 como Neruda a chuva
o mar espraiando-se na areia
 escalando as rochas
 aberto às bocas nuas do sol
o mar irreprensível
 deslizante
 desdobrado
 dilacerado os fundos itinerários do verde e raso
e coruscante
e persistente
à noite o seu rumor poroso a descrever
 a declinar
 inumeráveis vozes
bruscamente

 as sílabas que nascem
 mas quebram
 mas voltam (etc.)
 (Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 72-73)

¹ APOLLINAIRE, Guillaume, poète français (1880- 1918).

Cet exemple vient renforcer l'idée antérieurement annoncée, celle que le plan linguistique s'enrichit du plan sémiotique. On pourrait penser que cette disposition, où ces « rognures », ces « lambeaux », pour reprendre les termes de Pascal Quignard, conduit à un manque, à quelque chose de perdu. Toutefois, comme le remarque judicieusement Yves Vadé, le recours à la typographie peut fonctionner comme procédé pour « répondre à un désir de complétude et à un enrichissement du sens par surinvestissement symbolique».¹

Nous aimerions faire référence à l'œuvre de Mallarmé *Le coup de Dés*. Yves Vadé, dans son article, explique l'ampleur de l'œuvre de Mallarmé :

Le Coup de dés est présenté le plus souvent comme une innovation radicale, le surgissement brusque d'un procédé poétique entièrement nouveau. Il l'est assurément dans la mesure où aucun texte poétique, dans notre littérature, n'avait jamais joué de manière aussi systématique des blancs de la page et de la typographie, l'organisation spatiale du texte se substitue à tout principe prosodique jusque-là connu. (...) le coup de force du *Coup de dés* est le point d'aboutissement logique d'un système d'écriture de plus en plus complexe, dense et entrelacé. Ce triomphe apparent du blanc et de la discontinuité résulte avant tout de l'éclatement d'une continuité textuelle à la fois elliptique et saturée, parvenue à son point limite de tension. (c'est nous qui soulignons)

(Vadé, 1993 : 9-10)

Nous ne serons pas aussi radicale que cet auteur. À notre avis, l'organisation spatiale ne substitue pas le principe prosodique, elle vient l'enrichir. Aussi, le texte se construit par l'interpénétration des différents plans évoqués dans ses divers niveaux.

L'étude de la fragmentation graphique nous a permis de voir que la typographie a évolué au sein de la littérature dans la poésie – Mallarmé, Apollinaire, les surréalistes, le concrétisme – puis, dans le récit.

Les signes périphériques de la ponctuation permettent au texte d'acquérir une nouvelle dimension, le texte devient alors lisible et visible, tel un tableau, où l'effet de simultanéité saute aux yeux comme dans les tableaux cubistes. Le texte est un

¹ VADÉ, Yves, « Coupes, broderies et déchirures » in *Modernités 4 Écritures discontinues*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1993, p. 4.

système ouvert, tel qu'il est décrit par la morphogenèse, il n'est plus question de limites déterminées, de rigidité, mais bel et bien de vie, de dynamisme :

Lorsqu'on inclut les signes périphériques, les différents types de caractères, leur disposition sur la page, les blancs, les alinéas dans le système de ponctuation, cette dernière se présente comme dynamique, en état de transformation constante.

(Merkoulova, 2001 : 6)

Dans ce qui suit, nous nous attèlerons à l'identification et à la description de la fragmentation textuelle, se situant à un niveau plus profond du texte.

2. Fragmentation textuelle dans des textes fragmentaux

Passons à un niveau plus profond et observons les diverses manifestations de la fragmentation, regroupées ici sous la section fragmentation textuelle. Comme nous l'avons mentionné au début de cette partie, nous avons séparé, par commodité, la fragmentation graphique et la fragmentation textuelle ; néanmoins, elles incident l'une sur l'autre. Placée sur le continuum du plus saillant au plus prégnant des manifestations de la fragmentation, la ponctuation subversive, la rupture nominale et verbale de la cohésion seront étudiées.

2.1. La ponctuation subversive

Longtemps laissée de côté, la ponctuation fait partie des préoccupations de la linguistique, surtout depuis les travaux de Nina Catach (1994) et de Ludmila G. Védénina (1989). Il est intéressant de remarquer que les deux auteurs attribuent des valeurs à la ponctuation ; celle-ci acquiert ainsi une dimension autre que celle de permettre la respiration. En effet, la première distingue trois types de ponctuation : la ponctuation de texte, la ponctuation de phrase et la ponctuation de mot ayant chacune des fonctions différentes : « unir et séparer les mots à divers niveaux (fonction syntaxique), mettre en correspondance avec l'oral (fonction prosodique) et

compléter ou suppléer les mots (fonction sémantique)»¹. L.G. Védénina explicite que l'étude de la phrase comprend trois niveaux et que la ponctuation, faisant partie des constituants de la phrase, fait aussi partie de ces mécanismes. On distingue alors la ponctuation syntaxique (étude de la ponctuation, l'ordre des mots, les conjonctions et l'ellipse), la ponctuation communicative (études des mécanismes permettant l'introduction de la proposition dans son contexte) et la ponctuation sémantique (étude des signes sémantiques de la démarcation, ceux de la régulation et ceux de la qualification) (pp.116-144).

Comme nous le rappelle L. Védénina, la ponctuation communicative est un « moyen souple et mobile » qui permet de dépasser la structure parfois rigide de la phrase et d'obtenir des phénomènes en lien avec les besoins de la situation.

Dans ce travail, la ponctuation participe à la fragmentation textuelle et comme telle nous la dénommons ponctuation subversive. Comme le souligne Nina Catach, « la ponctuation est essentiellement syntaxique ». Toutefois, remarquons que la « ponctuation ne se limite pas strictement à la phrase », et en ce sens, elle doit être appréhendée au niveau du texte, pris comme un ensemble de phrases formant « une unité de sens total ² ». (Catach, 1994 : 49)

Nous distinguons deux procédés dans la ponctuation subversive : celui de la rupture participant à une fragmentation plus abrupte et celui de l'inachèvement. Le relevé que nous présentons suit le continuum de la perception des manifestations plus prégnantes aux plus latentes.

2.1.1. Le procédé de rupture

L'utilisation des deux points a attiré notre attention dans *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes.

¹ MAINGUENEAU, Dominique, « La ponctuation » in Charaudeau, P. et Maingueneau, D., (sous direction de), *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 449.

² Notre conception du texte en tant que « ensemble de phrases formant une unité » diffère de celle de Nina Catach, comme nous le montrerons au chapitre suivant.

(...) o jeito de desculpa, de quem confessa as faltas e se liberta por isso do remorso, tão inocente, eu: olhos de contar tudo o que ao longo de te ver se foi omitindo :isto: a cara envelhecida, os sinais de melanina, castanhos e protuberantes, as crateras das bexigas (...)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 35)

(...) tanto, que eu, próximo dele, me sinto estrangeiro, contraído contra o meu esqueleto pela sua estranheza, os automóveis passam por mim: casulos de música: e afastam-se, não deixando rastro desse som prisioneiro (...)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 57)

(...) olhas o lenço por aí abaixo, manchado de humidade que segregas: nos joelhos, nos dedos dos pés e nos ombros, dizes: mãe: imagino que o digas e que ninguém te oiça (...)
(c'est nous qui soulignons)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 79)

Comme nous pouvons le voir dans ces trois exemples, les deux points encadrent une lexie en particulier « isto », « casulos de música » et « mãe », les détachant ainsi du reste de l'énoncé. Nous remarquons que les deux points servent à introduire soit un commentaire comme nous pouvons le voir à travers le déictique « isto » et la lexie complexe « casulos de música », soit le passage au style direct « mãe » puis la réintroduction d'un introducteur présentateur de l'énonciation « imagino que o que digas ».

Roland Barthes affectionne aussi ce signe. En effet, les deux points chez cet auteur fonctionnent comme « un organisateur de pensée, les différentes propositions qu'il introduit s'emboîtant comme des poupées gigognes... »¹

Les deux points en emboîtant un discours second dans le premier, viennent rompre la linéarité linguistique.

Comme nous l'avons vu lors de la première partie, un des phénomènes récurrent de l'*écriture fragmentale* est l'imbrication des *voix énonciatives*. Cette imbrication, créant parfois un effet de simultanéité, est possible grâce à la ponctuation. L'œuvre dans laquelle ce phénomène est le plus appréciable est sans doute *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa.

¹ HOUDART, O et PRIOUL, S., *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, Paris, Seuil, 2006, p.88.

Posso contar histórias, posso lembrar-me, a quem é que eu vou culpar deste pousio nas desordens?, eu não devia ter as imagens tão isoladamente engastadas (...)

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 141-142)

Ó riquezas atão outra vez?, Tava Esquecida, Rosa, Tava esquecida, tava esquecida, atão e se cá estivera a mamã? (...) Lava aqui, Rosa, eu não torno mais, foi sem querer, Rosa, Pronto, não se aflige (...)

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 405)

Le changement de voix est repérable grâce à la présence d'un point d'interrogation suivi d'une virgule dans le premier exemple et d'un signe de ponctuation – point d'interrogation ou virgule – suivi d'une majuscule dans le second exemple. Ainsi, la seconde voix rompt le discours de la première recréant ainsi la dynamique d'un dialogue. La combinaison de ces différents signes de ponctuation fonctionne comme « récréation de l'oral dans l'écrit ».¹ À ce propos, L. Védénina explicite que la ponctuation est née de plusieurs besoins dont l'un d'eux est l'adaptation de l'oralité à l'écrit:

La ponctuation est née de la nécessité d'adapter la forme graphique à la langue parlée, de fixer à l'écrit le découpage de la chaîne parlée, marqué à l'aide de la prosodie de la phrase.

(Védénina, 1989 : 137)

Au-delà du procédé de rupture, nous avons aussi reconnu le procédé d'inachèvement.

2.1.2. Le procédé d'inachèvement

Généralement les énoncés, les textes et/ou les œuvres sont vus comme des éléments achevés avec un début et une fin, d'où l'importance de la majuscule initiale et du point final. Le manque ou l'absence de ces signes crée un effet

¹ Voir à ce sujet l'article très éclairant de Maria Helena Araújo Carreira, « La récréation de l'oral dans l'écrit » in *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*, Porto, Porto Editora, 2001, pp.220-228.

d'inachèvement : c'est ce que nous avons repéré dans notre corpus. Observons quelques exemples.

nesse lugar havia uma mulher que não queria ter filhos de seu ventre.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 16)

quantas vezes nestas branduras de Agosto se interromperam relatos, um divagar, por entre silvas (...)

(Olga Gonçalves, *Ora Esquardae*, 65)

mas a sombra deles perambula, como se fosse uma, húmida e viva, na velha casa.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 69)

mas já está a recolher outras arremessas poucas cada um lá vai à sua suspiro caminho da toalha lá dentro eles dobram o tapete suspiro que ele há vidas

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 432)

e de repente ela volta-se e corre na direcção do homem que ela esperava, o chapéu de palha voa e ela nem sequer pensa em apanhá-lo, os seus cabelos estão livres no vento

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 101)

Tous les exemples rendent compte d'un inachèvement dû à la ponctuation : présence d'une lettre minuscule en début de phrase pour les trois premiers exemples, absence d'un point qui signale la fin de l'énoncé, pour les deux derniers.

La virgule, selon N. Catach peut fonctionner selon deux moyens ; d'un côté, comme moyen d'assurer des fonctions constructives et, de l'autre, dans une position « incidente » et en cas de « déplacement d'un segment » (Catach, 1994 : 64). Nous avons retrouvé dans notre corpus et ce, à plusieurs reprises, le recours à la virgule pour marquer la fin d'un bloc textuel.

Vem aí o vosso pai, toca a lidar, alminhas de Deus, fizestes os trabalhos, Abílio?, Vem aí o vosso pai,

tocavam-se as trombetas dos anjos do céu, baliavam os anhos novos e as ovelhas a recato, ajeitavas as pontas manhosas do lenço (...) vinha aí o teu pai, tremia a terra da orla do

cabeço até os pés dele rilharem o saibro e as ervas do vosso carreiro aberto e batido por aquelas mãos toiras, afagadeiras,

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 175)

(...) pôr um risco de azul a contornar o mar, a dura acrobacia do seu corpo, ao mesmo tempo solto e geométrico, os difíceis exercícios interiores, os saltos mortais de olhos vendados, sobre um fio de arame estendido entre possível e impossível,

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 9)

À la place de la virgule, le lecteur s’attend à trouver un point annonçant la fin de l’énoncé ou du paragraphe. L’impression qui est créée et qui reste est celle d’incomplétude, d’inachèvement – tout n’a pas été dit.

Il existe un autre procédé d’inachèvement similaire au précédent, c’est la présence d’un tiret en fin de bloc textuel.

Penso às vezes que me olhas nos olhos
como se eu fosse cego, “os homens (dizias) só nos vêem quando já nós os vemos, só
então os sacanas reparam que também existimos. Tu nunca reparaste” —

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 259)

Penso que às vezes que os teus ouvidos
estão desfeitos pela podridão da luz e do terror paralisa-me o coração e por isso
pergunto ao irmão que nunca tive de quem é este rosto difuso que se cola ao meu rosto
e qual das imagens é a sombra da outra —

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 260)

A mão tem tão bom gosto tão bom gosto que só já tem isso.

Maria Elisa não seja impertinente —

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 364)

A menina sentiu-se muito, minha senhora, mas é natural, era ela que —

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 421)

Dans *Os Guardas-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão, nous avons retrouvé deux tirets correspondant à la fin de l’énoncé :

(...) e agora escapulia-se, num vão de porta, ela não chegava sequer a tocar-lhe, embora estendesse depressa os dedos - -

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 8)

Era falso que durassem, disse, apagavam-se como lâmpadas, só uma vez, uma única vez ardia cada um e logo explodia, implodia, abatia-se sobre si próprio, farrapos de seda arrastando no chão, espalhados em torno de uma cabo amolgado - -

(...)

Mas também o medo a excitava, exaltava - -

(Teolinda Gersão, *Os Guarda-chuvas cintilantes*, 11)

L'inachèvement se manifeste différemment dans l'oeuvre de Rui Nunes. En effet, la parenthèse est un signe double – une parenthèse pour ouvrir et une autre pour fermer – et, à plusieurs reprises, nous retrouvons dans cette œuvre seulement la parenthèse qui ouvre. L'énonciateur n'achève pas son vouloir-dire.

Contaste-ma

(e tu ouviste-me

(e nasceram os filhos

(e a mim este lugar

(és fotógrafo fotográfico, redactor, director adjunto, editor, num jornaleco qualquer

(com credenciais para o festival da Figueira.

(e nasceu-me esta doença foi-me nascendo, nunca mais acaba de nascer (...)

(vivo com um tipo

(já ouvi dizer

(ouviste a quem?

(não é preciso haver quem nos diga estas coisas, olho para ti e é como se as tivesse

ouvido, são frases que há na vida das pessoas como tu (...)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 39-41)

Anne Herschberg-Pierrot souligne que l'inachevé peut être interprété de deux manières, l'une négative et l'autre positive. En effet, l'inachèvement peut représenter un style :

L'inachevé ce n'est plus ce qui manque d'un achèvement (...) mais ce qui est en cours d'accomplissement et qui caractérise le travail de l'œuvre « moderne » et son style.¹

Il y a une subversion de l'utilisation de la parenthèse. En effet, celle-ci ne sert pas à « désigner leur contenu comme un ajout pouvant être éventuellement supprimé », comme le remarquent les auteurs de *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, mais plutôt à signaler les changements de tour de parole.²

Pour terminer cette partie sur la ponctuation subversive, nous voudrions attirer l'attention sur deux aspects.

D'une part, nous n'avons retrouvé aucune virgule dans l'œuvre d'Yvette K. Centeno. Si la plupart du temps, les énoncés sont courts et la virgule n'est pas nécessaire à la bonne construction de ces derniers, il y a des passages dans lesquels l'absence de virgule transforme le texte en quelque chose d'« irrespirable » comme le monde référentiel auquel il renvoie, voire illisible :

Não é só limpar o pó e aspirar o chão todos os dias fazer as camas apanhar a água das casas de banho lavar a roupa e passá-la a ferro é ainda a calça que se esboroa das paredes os rodapés que se abrem as almofadas que se rompem a alcatifa que perde o pêlo e aparece roída as nódoas das mãos por toda a parte a impossibilidade de manter cada coisa no seu lugar e um lugar para cada coisa a fome com que se vive com que se acorda logo de manhã cedo e tanta tanta outra coisa mais.

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 31)

Dans cet exemple, l'effet produit n'est pas celui de rupture ou d'inachèvement mais plutôt une accumulation qui dénote la succession sans fin des tâches quotidiennes et l'étourdissement mental et physique qui en découle.

D'autre part, dans les sept « fragments » constitutifs de *Rumor Branco* d'Almeida Faria, la ponctuation diffère selon le fragment. De manière sommaire, nous présentons un tableau avec les caractéristiques de la ponctuation selon chaque « fragment ».

¹ HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005, p. 122.

² HOUDART, O et PRIOUL, S., 2006, p. 164.

Numéro du fragment	Signes de ponctuation
Fragment 1	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé ▪ pas de virgule présence de deux points et de guillemets annonçant l'introduction d'une <i>voix énonciative</i>
Fragment 2	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé pas de point, comme si le fragment était un seul et unique énoncé
Fragment 3	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé
Fragment 4	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé ▪ pas de point ▪ présence d'une parenthèse et d'un deux points
Fragment 5	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé
Fragment 6	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé ▪ pas de points ▪ phrases très longues, présence de virgules
Fragment 7	<ul style="list-style-type: none"> ▪ pas de majuscule en début d'énoncé pas de ponctuation séparant les différents jours du journal intime ▪ l'œuvre se termine par un point d'interrogation

Tableau 6. Signes de ponctuation dans *Rumor Branco* de Almeida Faria

Ce tableau a été élaboré à partir d'un relevé des diverses manifestations de la ponctuation au sein de chaque fragment. Nous remarquons que chaque fragment présente ses propres caractéristiques, accentuant l'idée que l'œuvre d'Almeida Faria n'est pas linéaire, suivie, mais constitué de morceaux, de fragments, tel une « colcha de retalhos » pour reprendre les termes de Maria de Lourdes Netto Simões.¹

L'absence de majuscule, annonçant le début, attire certainement l'attention du lecteur. Y a-t-il un début dans *Rumor Branco*, ou des débuts – si nous tenons compte de la singularité de chaque fragment ? Le choix du terme « fragment » pour diviser l'œuvre, et le choix du point d'interrogation pour achever l'œuvre dénotent que l'essence de *Rumor Branco* ne se situe pas à ce niveau, à savoir, au début de quelque chose, mais plutôt au milieu, au seuil. En effet, une réflexion sur la définition de fragment – « un morceau d'une chose brisée ou déchirée, ou un reste de quelque chose présentant un intérêt historique, scientifique, etc., ou encore un morceau d'une œuvre, d'un texte, etc., ou finalement, une partie plus ou moins importante de

¹ « Semelhando uma colcha de retalhos, um relato em estilhaços retomáveis constitui, talvez, o aspecto de maior evidência da fragmentação nas narrativas de Almeida Faria ». SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, 1975, p. 18.

quelque chose, par opposition au tout »¹ – conduit à une idée de milieu, puisque le fragment fait partie d'un élément d'une plus grande ampleur, il n'est, en soi, ni début ni fin mais partie, passage.

La ponctuation participe à ce que l'on pourrait appeler fragmentation syntaxique, c'est-à-dire qu'elle a une incidence sur les éléments constitutifs de l'énoncé. Remarquons que la plupart du temps, les énoncés sont inachevés soit par la présence de tirets comme pour *Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão, soit par l'absence de parenthèses fermantes comme dans *Que Sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes.

Gilles Deleuze parle de phrase asyntaxique à propos de l'écriture de Whitman :

L'écriture fragmentaire de Whitman se caractérise par une phrase **asyntaxique** infinie, qui s'étire ou pousse des tirets comme intervalles spatio-temporels. Phrase bourgeonnante qui vise non la totalité mais le maximum de relations avec la nature, l'histoire ou avec les lecteurs. C'est-à-dire avec un sujet collectif. ²

Certains énoncés appartenant aux œuvres de notre corpus ne sont-ils pas des « phrases asyntaxiques qui s'étirent ou poussent des tirets comme intervalles spatio-temporels » ? Partant de la cartographie que nous avons faite de la fragmentation graphique, nous pouvons affirmer que certains énoncés sont proches d'une « asyntaxie ». Nous verrons lors de la troisième partie de ce travail que ce type d'énoncé a une répercussion au niveau de la lecture et de l'interprétation.

L'idée de « phrase asyntaxique » démontre que les types de fragmentation s'interpénètrent comme nous l'avons exprimé lors du *continuum* de perception de fragmentation (voir ci-dessus, figure 8). En effet, nous ne pouvons, d'un côté, parler de fragmentation graphique et, de l'autre, de fragmentation textuelle. La fragmentation graphique participe à la fragmentation textuelle et vice-versa.

2.2. La cohésion : ruptures nominales et temporelles

¹ Source : *Dictionnaire Le Petit Robert*, p. 447.

² DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 77.

La cohésion occupe une place particulière dans la linguistique textuelle, de telle sorte qu'elle est censée distinguer un texte d'un « non-texte » comme le font remarquer Halliday et Hasan : “Cohesion is the set of meaning relations (...) that distinguishes text from “non-text”” (1976 : 26). Mentionnons brièvement quelques points sur l'évolution de cette notion. L'analyse critique de Joaquim Fonseca aux travaux de Halliday et Hasan a mis en avant une conception de la cohésion suivant une approche pragmatico-communicative¹. En effet, malgré le fait qu'Halliday et Hasan prônent l'idée de texte, ils se situent surtout dans une perspective co-textuelle, focalisant la syntagmatique immanente du texte, c'est-à-dire l'union et la liaison entre énoncés. Joaquim Fonseca, quant à lui, propose de quitter le transphrastique pour aller vers le texte, en tenant compte du contexte et d'intégrer le temps et l'aspect dans l'analyse de la cohésion.

Dans la caractérisation de l'architecture interne des textes, J. P. Bronckart focalise les mécanismes de textualisation organisés en trois grands ensembles : la connexion, la cohésion nominale et la cohésion verbale.

L'auteur distingue trois niveaux d'analyse des « unités de textualisation » qui réalisent les différentes fonctions de textualisation. Le premier correspond, selon J.P. Bronckart, à l'ensemble de règles relevant de la micro-syntaxe ; ce plan d'analyse est centré sur la syntaxe de la phrase. Le deuxième plan intègre le « sous-ensemble de structures de la macro-syntaxe » ; ces unités de textualisation se situent à un niveau intermédiaire et mettent en relation les éléments de la phrase dans laquelle elles apparaissent, d'une part, et les éléments apparaissant dans une phrase proche, d'autre part. Le troisième et dernier plan a trait aux règles d'organisation du texte ; ce sont les mécanismes de textualisation, d'après J. P. Bronckart.

Nous pouvons faire un rapprochement entre les plans d'analyse des unités de textualisation et les zones de cohésion, telles qu'elles sont définies par J. Fonseca (1992, 1994). En effet, ce linguiste en distingue trois tout comme les plans d'analyse que J. P. Bronckart proposera plus tard (1997). Les trois zones se divisent de la

¹ FONSECA, Joaquim, “Coerência e Coesão nas unidades linguísticas” et “Os elementos de coesão do texto “Porque apoio Eanes” in *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, ICALP, 1992, pp. 7-103 et pp.105-226.

manière suivante: 1) cohésion du Texte, en tant que complexe de connexions qui sont en rapport avec la nature du texte comme unité sémantique globale, 2) cohésion du Texte, en tant que somme des connexions inter énoncés (ENs), 3) cohésion du Texte, en tant que somme des liens opérant au sein de chaque énoncé.¹ Remarquons que la classification faite par J.-P. Bronckart va des unités locales vers les globales, alors que celle de J. Fonseca suit l'ordre inverse.

Nous intéressants au texte en tant que structure globale, nous focaliserons le premier niveau d'analyse de la cohésion d'après la configuration de Fonseca (1992), ou les mécanismes de textualisation selon J. P. Bronckart (1997).

2.2.1. Cohésion nominale : rupture et indétermination

Étant donné que pendant la première partie du présent travail, nous nous sommes intéressée à la manifestation d'un « je » fragmenté, nous nous proposons d'analyser les différentes fonctions de la cohésion nominale, telle qu'elle est conçue dans le cadre de l'interactionisme socio-discursif :

Les mécanismes de cohésion nominale consistent à introduire les arguments et à organiser leur reprise dans la suite du texte ; ils sont généralement réalisés par un sous-ensemble d'unités que l'on qualifie d'anaphores. Les séries d'arguments traversant un texte étant généralement en nombre limité (sans quoi le texte serait trop complexe à interpréter), ces procédés concourent dès lors surtout à la production d'un effet de stabilité et de continuité.

(Bronckart, 1997 : 267) (c'est nous qui soulignons)

Dans deux des textes appartenant à notre corpus, nous avons observé un phénomène particulier que l'on nomme rupture de la chaîne anaphorique. Observons ces exemples extraits de *Bolor* d'Augusto de Abelaïra :

O meu diário é uma brincadeira, não escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua.

(Augusto Abelaïra, *Bolor*, 114)

¹ Fonseca, J., 1992, p. 105.

Ao menos por instantes, Maria dos Remédios, posso deixar de ser transparente a teus olhos, basta dizer-te que escrevo muitas vezes em teu nome (e no do Aleixo).

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 133)

Bolor est un journal intime fictif. Le lecteur pourrait s'attendre à ce que la personne qui écrit soit un énonciateur unique. Dans ce texte, les marques énonciatives faisant référence à une *voix énonciative* masculine au début du journal « fico perturbado » (p.9.) renvoient parfois à une narratrice. Il y a ainsi, dans ce texte, un mouvement d'oscillation entre une voix masculine et une voix féminine, comme le suggère cet exemple.

E levei este caderno (onde não sou somente eu, sou também um pouco de ti e do Aleixo), desejosa de, num dado instante, inesperadamente, obrigar-te a saber o que quero que saibas.)

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 128)

La chaîne anaphorique est rompue puisque la fonction de reprise n'est pas respectée : il n'y a pas de continuité au niveau de « l'unité source » - le narrateur masculin.

Le même procédé est présent dans *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito :

o meu natural seria ficar um pouco mais horas com o nome dela Gilberta e do nome dela saltar para os meus nomes Leo Magda Samuel (c'est nous qui soulignons)

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 35)

Comme le démontrent ces extraits, la voix de l'énonciateur n'est pas une voix qui se veut unique : en s'appropriant celle des autres – Maria dos Remédios ou encore Aleixo pour ce qui est de *Bolor* ou Leo, Magda et Samuel dans le cas de *Pátria Sensível* – cette voix se dédouble et crée ainsi un effet de rupture au niveau de la chaîne anaphorique. Cette rupture concourt à un effet particulier, celui de l'imbrication des *voix énonciatives*, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de la première partie de ce travail.

La cohésion nominale est produite à partir de la création et de la reprise d'une « unité source ». Dans les exemples qui suivent, la détermination du début de la chaîne anaphorique des *voix énonciatives* est floue car la référence n'est pas clairement posée/définie :

As estações bem diferenciadas, naquela latitude, a roda do ano girando sobre a sua cabeça, as folhas, os pássaros, as árvores, o céu, as cores, a chuva - -
Os guarda-chuvas, lembrou-se. Num sonho ela roubava guarda-chuvas: (c'est nous qui soulignons)

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 7)

Cet exemple est extrait de la première page de l'œuvre de Teolinda Gersão. Remarquons que le « ela » n'a pas d'antécédent, nous ne savons pas à qui il correspond. Or, il s'avère que généralement les pronoms de troisième personne fonctionnent surtout comme reprise de l'unité source et non pas comme unité source en tant que telle. Ainsi, un effet de flottement autour du syntagme nominal est produit alors que dans les exemples qui suivent, c'est l'absence de sujet qui édifie une indétermination de l'« unité source ».

Ce phénomène est présent dans d'autres textes, comme par exemple dans *Ora Esguardae* :

O outro andamento começa
com esta aragem benigna que desce pela vertente e se agiganta no tempo, olhando atrás,
parada, verá ainda o Castelo.
Junto às meias, um corvo afrouxou, frouxamente retoma a direcção do extremo da muralha. Irredutível, a hera cavalga as espécies cercas, como se as asas de tudo não fossem mais do que esta hora, a de vivermos à beira da conquista. (c'est nous qui soulignons)

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 25)

Ce passage correspond au début d'un chapitre. Nous méconnaissons le sujet de « verá » et la suite du texte ne nous donne pas de réponse. Ce manque de

référence participe à un effet de flottement de l'élément qui serait la source de la chaîne anaphorique ou, du moins, le premier argument à partir duquel se construirait une relation de co-référence. Ce phénomène est présent dans la plupart des œuvres de notre corpus :

Amar o corpo boiando de água com um amor de peixe ou de alga ou com o amor mais lento mais remoto de uma primeira amiba. Amar o corpo sabendo que é um corpo transitório respeitando o desejo de autodestruição de dissolução dos elementos. No horizonte um bando de gaivotas. Erguida a pique da falésia vermelha estriada de manchas brancas. Por toda a parte os pinheiros. O reconhecimento de um corpo noutro corpo. Tinham vindo a andar lado a lado umas vezes com os pés dentro de água outros sobre a areia quente sem prestar grande atenção. Já estavam a mais de uma hora de caminho do ponto de partida. Suficientemente cansados suficientemente sozinhos. Sentaram-se sem dizer nada. (c'est nous qui soulignons)

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 24)

Dans la langue portugaise, il se peut que le sujet soit absent, on parle dans ce cas de sujet nul¹. Dans le cas qui nous intéresse, nous ne vérifions pas l'existence d'un sujet nul puisqu'il n'y a pas de référence co(n)textuellement déterminée. En effet, l'exemple cité est un bloc textuel séparé par des espaces-blancs, dans le bloc qui le précède se manifeste un « je » et, dans le bloc textuel suivant, la voix qui est à la source est la troisième personne « Eva » et « ela ».

as heras mantêm-se tal qual eram e sento-me numa pedra em frente do sol baixo, como se fosse verão (não sei quantos dias ficarei aqui porque me ameaçam, de Baeze, que não será por muito tempo. Estou bem, sem nada saber, e a vida do deserto é admirável).

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 27)

Alguma neve

mas não fechou a janela para que fique próximo, sem o vidro; no prado da clausura há ainda um pássaro que corre e pára (desaparece).

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 29)

¹ Pour ce qui est du sujet nul, nous nous sommes appuyée sur la définition telle qu'elle est présentée dans *Gramática da Língua Portuguesa* "Dado que o português é uma língua que fixa o valor positivo para o parâmetro do sujeito Nulo, admite sujeitos sem realização lexical em frases finitas." Lisboa, Caminho, 2003, p.282.

Ces deux exemples extraits d'*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol exemplifient le même phénomène antérieurement observé. En effet, dans le premier exemple, nous méconnaissions le sujet de « ameçam » et celui de « fique ». Dans le deuxième exemple, nous sommes tentés de rechercher l'antécédent dans ce qui précède, comme par exemple « neve » ; néanmoins, remarquons que « neve » ne peut être l'unité source puisque l'adjectif « próximo » est au masculin alors que « neve » est un syntagme féminin. Ainsi, la rupture de la chaîne anaphorique, amorcée par la méconnaissance du sujet, est accentuée.

Aussi bien la rupture de la chaîne anaphorique que le flottement dû à l'indétermination de l'argument source ne produisent pas un effet de stabilité et de continuité que les mécanismes de cohésion nominale pourraient produire. Les ruptures déstabilisent puisqu'un effet de discontinuité est produit. En effet, le flottement dû à l'indétermination de l'argument source crée un arrêt plus qu'une continuité. Remarquons que cet arrêt est accentué par la fragmentation graphique – espace-blanc, justification. Dans ce qui suit, nous nous intéresserons à la cohésion verbale, qui participe aussi de l'idée de flottement, d'incertitude.

2.2.2. Cohésion verbale : flottement, brèche temporelle

Nous nous inspirerons de la conception de cohésion verbale telle qu'elle est définie dans le cadre de l'Interactionnisme socio-discursif :

Les mécanismes de cohésion verbale contribuent à l'explication des relations de continuité, de discontinuité et/ou d'opposition existant entre les éléments de signification exprimés par les syntagmes verbaux

(Bronckart, 1997
: 277)

Les mécanismes qui régissent la cohésion temporelle des textes de notre corpus sont en rapport direct avec les types de discours de l'ordre du RACONTER, dans lequel le monde textuel est disjoint du monde ordinaire de l'acte de production. J.- P. Bronckart explique que la disjonction se réalise à partir d'une « origine spatio-

temporelle ». C'est, en effet, à partir de cette origine que s'organise l'axe temporel et, ainsi, la cohésion temporelle.

Le présent de l'indicatif possède diverses valeurs, parmi lesquelles le présent à valeur intemporelle. Cette valeur¹ fait en sorte que l'origine (spatio)-temporelle du monde créé ne soit pas explicitée, tendant ainsi à créer une indétermination par rapport à ce monde, comme c'est le cas dans les exemples suivants extraits du texte d'Yvette K. Centeno :

Estou sentada na eira. Estou no centro do mundo. Aprendo a imobilidade.
(c'est nous qui soulignons)

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 14)

Sou um espaço vazio de palavras. Um pensamento: palavras. Uma palavra: vazio. Outra imobilidade. Pelas palavras adquiro movimento. Pequeno ínfimo movimento.
(c'est nous qui soulignons)

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 15)

L'absence de verbes contribue aussi à l'indétermination de l'origine spatio-temporelle :

Um estilo endurecido pelo silêncio. Depurado de advérbios e outros arredondamentos fáceis.

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 40)

Um objecto standardizado, construído peça a peça por mãos alheias que nunca apertaram uma nas outras, igual a milhares de outros neste momento cobrindo milhares de pulsos (diferentes).

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 16)

Intéressons-nous à la présence de temps verbaux tels que l'infinitif et le gérondif qui, comme le présent à valeur intemporelle ou alors l'absence de temps

¹ Nous pouvons faire un rapprochement entre ce présent intemporel et le présent statique dont parle Fernanda Irene Fonseca dans son étude de *Para Sempre* de Vergílio Ferreira : « O presente em que se desenvolve a diegese primária tende assim a ser uma noção mais aspectual do que temporal – é um presente estático. », 1992, p. 299.

verbaux participent à l'absence d'une origine temporelle ou à l'indétermination de celle-ci. H. Weinrich, dans *Le temps*, définit les formes semi-finies de la sorte :

Il reste à introduire la description des formes non-finies. Je préfère dire « semi-finies ».
/.../ Formule bien particulière, correspondant à une information sémantique qui n'est pas reliée à la situation de locution par aucune information syntaxique supplémentaire.
/.../ dépourvues d'information syntaxique qui puisse les ancrer dans la situation de locution, ces formes n'ont rien de commun avec des temps.

(Weinrich, 1973 :284)

Considérons ces exemples :

Parar para poder ver.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*,13)

Cinco copas arredondadas em forma de taça très muito altas destacando-as no céu e duas pequeninas quase à altura das mãos.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 23)

Em vez de um relógio enorme a esconder-te o pulso frágil, um relógio pequeno. Em vez de... Poderias.

(Augusto Abelaira, *Bolor*, 14)

L'analyse non exhaustive de certains processus liés à la manifestation de l'origine temporelle nous permet de voir que trois mécanismes temporels inhérents à l'*écriture fragmentale*, le présent intemporel, l'absence de temps verbaux et la présence de formes temporelles semi-finies participent à deux processus : 1) absence ou indétermination de l'origine temporelle, 2) cette absence et/ou indétermination fait en sorte que la « relation de continuité, de discontinuité et/ou opposition existant entre les éléments de signification exprimés par les syntagmes verbaux » ne soit pas formellement exprimée. C'est l'idée d'indétermination, de flottement qui prévaut.

Dans l'ordre du RACONTER, deux mondes discursifs s'établissent : le récit interactif ayant une relation d'implication et la narration ayant une relation d'autonomie par rapport aux paramètres de l'action langagière.

Les frontières entre le récit narratif et la narration ne sont pas étanches. Il se peut que l'on puisse trouver, dans un même énoncé ou au sein d'un même bloc textuel, une interruption du récit narratif dans la narration et vice-versa.

Afin d'expliquer l'effet produit de cette interruption/irruption, nous nous proposons d'étayer notre propos partant de la réflexion développée par Fernanda Irene Fonseca à propos de la deixis fictive¹ : « Fictivo é, de um ponto de vista enunciativo, o que não está directamente ancorado na situação de enunciação »². La linguiste distingue trois types de deixis temporelle : la deixis temporelle indicielle, dont la marque de référence est constituée par le « maintenant » de l'énonciation, la deixis temporelle anaphorique dont les processus sont situés par rapport à une marque de référence textuelle et, finalement, la deixis temporelle fictive. Dans ce cas, les processus se construisent par rapport à une marque de référence imaginaire. F. I. Fonseca explicite qu'elle utilise comme presque équivalentes la deixis anaphorique et la deixis fictive, étant donné que la narration et la fiction s'établissent sur les mêmes fondations linguistiques, car les deux présupposent la projection des coordonnées énonciatives.³

La deixis anaphorique ou fictive s'apparente aux types de discours de l'ordre du RACONTER, puisque ces derniers sont disjoints des coordonnées d'énonciation.

L'étude de la cohésion temporelle (et de la deixis temporelle) implique l'étude non seulement des temps verbaux mais aussi des adverbes, des locutions temporelles, qui s'organisent aussi en deux sous-systèmes distincts en fonction de la marque de référence temporelle qu'ils présupposent, d'un côté nous avons « maintenant », « demain », « il y a trois jours » qui appartiennent au groupe des déictiques primaires, et d'un autre côté nous avons le « alors », « ce jour-là », « la

¹ F. I. Fonseca est partie des travaux de Karl Bühler sur la deixis pour développer sa propre réflexion, en particulier sur la deixis temporelle et sur la deixis « am Phantasma » (selon la désignation de K. Bühler). F. I. Fonseca parle alors de deixis fictive, tout en établissant un parallèle entre la notion de deixis et celle de typologie énonciative. La linguiste a enrichi l'étude de la typologie énonciative en partant de l'observation que la dichotomie établie par Benveniste (1966) et Weinrich (1973) ne pouvait s'appliquer au portugais. F.I. Fonseca a proposé une typologie énonciative basée sur le plan actuel et inactuel du système verbal des langues romanes (COSERIU, 1976: 94 et POTTIER, 1972: 98) et a ainsi distingué la deixis indicielle, la deixis anaphorique et la deixis fictive. (FONSECA, 1992 et 1994).

² Fonseca, F. I., 1992, p.183.

³ Voir Fonseca, F. I. 1992, p. 156.

veille », « trois jours auparavant » qui correspondent à un groupe de déictiques temporels secondaires¹.

Observons ce qui se passe lorsque les deux sous-systèmes cohabitent au sein du même énoncé.

Relembrava a conversa. Agora teria dito melhor o que sentia. Transbordava do retrato a morte a morte que nos toca essa mancha amarela de um sol que faz apodrecer as bocas.
(c'est nous qui soulignons)

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 27)

Comme nous pouvons le remarquer dans cet exemple il y a un glissement entre les deux plans énonciatifs. La présence d'un adverbe temporel « agora » (maintenant) et d'un verbe au conditionnel passé « teria dito » (j'aurais dit) opère ce glissement. Il est intéressant de voir que l'énoncé « agora teria dito » se situe sur les deux plans énonciatifs, celui de la référence primaire avec la présence du déictique présent et celui de la référence secondaire avec le conditionnel passé.

tenho saudades de ti quando estou só tenho saudades de ti quando o teu nome é o teu peso e quase desapareces sob ele. Quero então lembrar-me. E vejo-te na curva do rio, sentada no muro do cemitério que rodeava a igreja. O cinzento envolvia a tarde e envolvia-te. Eu chamava-te e tu respondias, olhando-me. (c'est nous qui soulignons)

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 18)

Cet extrait commence au présent, puis continue à l'imparfait. Remarquons que le glissement d'une référence à l'autre est amorcé par la présence de « então » (alors), qui est un déictique temporel second avec la combinaison d'un verbe au présent de l'indicatif « quero » (je veux) (référence temporelle primaire). Comme pour l'exemple précédent, les deux plans énonciatifs co-existent. Ce phénomène, qui témoigne d'une rupture au niveau de la cohésion temporelle, évoque une ouverture

¹ Voir Fonseca, F. I., 1992, p. 85.

vers un « univers second », qui est celui du souvenir « vejo-te na curva do rio, sentada no muro do cemitério ».

Partant de ces exemples, nous remarquons qu'il y a un changement de plan énonciatif parce que le temps verbal ne coïncide pas avec l'adverbe ou avec la locution verbale, d'où la création d'un univers second.

L'expression temporelle n'est alors qu'un point particulièrement sensible de l'opposition embrayage/débrayage, et il convient d'observer que, finalement, dans tout contexte, un possible glissement du mode d'énonciation sinon un changement de plan radical, entrouvre une fenêtre sur sa propre pratique, pointant le mirage d'un univers second.

(Jaubert, 1990 :56)¹

Les mécanismes de la deixis fictive nous permettent de comprendre ce qui se passe lorsque les deux références, indicielle et fictive, sont sur le même plan, dans le même énoncé. En effet, la deixis « am Phantasma » ou fictive a une particularité par rapport aux autres types de deixis :

ela [deixis « am Phantasma »] distingue-se da deixis « ad oculos » por ser mostraçãõ “*in absentia*”, e distingue-se da anáfora porque, sendo embora como ela referência *endógena*, pretende ser (finge ser), como a deixis *ad oculos*, referência *exógena*.

(Fonseca, 1992: 150)

La deixis fictive permet une création et une projection d'un monde, ou du moins d'un univers second, qui correspond au processus de projection du texte. Fernanda Irene Fonseca écrit : «*processo de projecção do texto para fora de si mesmo sob a forma de mundo.*» (Fonseca, 1992 : 151). Cette projection du texte en dehors de lui-même sous forme de monde correspondrait à l'univers second souligné par Anna Jaubert. Cet univers second, ce monde projeté en dehors de lui-même est possible grâce à un processus que nous nommons de brèche temporelle. Le changement de deixis entrouvre une fenêtre, pour reprendre l'expression d'Anna Jaubert, qui permet la projection des coordonnées énonciatives et la création de ce monde.

¹ JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette Supérieur, 1990.

J. P. Bronckart fait remarquer que la littérature, notamment l'utilisation du passé composé dans *l'Étranger* de Camus, crée de nouveaux modèles narratifs :

[...] il faudrait alors considérer que l'on assiste à une transformation du type linguistique *narration en français*, à l'émergence d'un nouveau modèle désormais disponible dans l'interdiscours de cette langue.

(Bronckart, 1997 : 217)

Il nous semble que la brèche temporelle, l'ouverture d'un univers second dénote l'existence un modèle narratif qui a été peu ou pas considéré au sein de la littérature et dont la deixis fictive rend compte à merveille.

3. Fragmentation montrée et fragmentation constitutive dans des œuvres fragmentales

Au terme de l'analyse des configurations de la fragmentation réalisée tout au long de cette partie, nous nous proposons de faire un rapprochement entre l'hétérogénéité et la fragmentation¹, en définissant la fragmentation selon si elle est montrée ou si elle est constitutive. Ceci mettra en avant que la fragmentation peut avoir des valeurs différentes selon les œuvres de notre corpus.

À la lumière des travaux de Jacqueline Authier-Revuz, hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive² – nous nous proposons de distinguer la fragmentation montrée et la fragmentation constitutive.

La fragmentation montrée a, d'après J. Authier-Revuz deux formes : l'une marquée et l'autre non-marquée. Dans le premier cas, nous regroupons la fragmentation graphique. En ce qui concerne la fragmentation montrée se manifestant par des formes non-marquées, nous y incluons ce que nous avons désigné de fragmentation textuelle ainsi que certains phénomènes liés aux *voix énonciatives*, tels que profusion et indéfinition des voix, imbrication des points de vue

¹ Ce rapprochement a déjà été fait lors de notre mémoire de D.E.A, Université Paris 8, « La fragmentation et ses configurations dans *O Silêncio* de Teolinda Gersão », 2003, p.86.

² Voir ci-dessus Partie I, chap. 2.

et la translation du « je ». Ce que nous appelons la fragmentation constitutive sous-entend la constitution du sujet, qui est par nature fragmenté, clivé.

En effet, dans la première partie, nous nous sommes attelée à la détermination de la manifestation d'un « je fragmenté » et dans la deuxième partie nous avons glané, au sein de notre corpus constitué par des œuvres fictionnelles portugaises, les divers processus participant à la fragmentation graphique et textuelle, ainsi que les phénomènes qui s'y manifestent. Ces deux plans d'analyse – *voix énonciatives* et configurations graphique et textuelle de la fragmentation – ne sont pas hermétiques. En effet, la fragmentation du sujet, mise en avant par la psychanalyse et la notion du « moi cognitif fragmenté » développé par F. Varela, est perceptible, au-delà des indices énonciatifs, textuellement et ce à divers niveaux.

Notre lecture des études de Jacqueline Authier-Revuz nous a permis d'appréhender la notion de division rhétorique du sujet sous une lumière différente. Rappelons le passage suivant d'une étude de cette linguiste :

Le paradoxe du terme « hétérogénéité constitutive » dit que ce dont le sujet, le discours est fait, menace à tout moment de le défaire ; que ce dans quoi il se constitue est aussi ce qui, hétérogène, lui échappe.¹

L'hétérogénéité constitutive est une marque du sujet décentré, divisé, qui cherche à se reconstruire à travers son discours. Utilisant la dénégation, les marques d'hétérogénéité montrée renforcent cette position du sujet. Citons encore une fois J. Authier-Revuz :

Les formes marquées de l'hétérogénéité montrée représentent une négociation avec les formes centrifuges, de désagrégation, de l'hétérogénéité constitutive : elles construisent, dans la méconnaissance de celle-ci, une représentation de l'énonciation, qui, pour être illusoire, est une protection nécessaire pour qu'un discours puisse être tenu. Aussi cette représentation de l'énonciation est-elle également « constitutive », en un autre sens : au-delà du « je » qui se pose en *sujet de son discours*, « par cet acte individuel d'appropriation

¹ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1984, p. 107.

qui introduit celui qui parle dans sa parole »¹, les formes marquées de l'hétérogénéité montrée renforcent, confirment, assurent ce « je » par une spécification d'identité, en *donnant corps au discours* – par la forme, le contour, les bords, les limites qu'elles lui dessinent – et en *donnant figure au sujet énonciateur* – par la position et l'activité métalinguistique qu'elles mettent en scène.²

Or, dans notre corpus, il ne s'agit pas d'une image d'un « je qui se pose en sujet de son discours ». Le lecteur se retrouve face à une profusion ou à une indétermination de voix, au sein desquelles se manifeste un sujet décentré, clivé. Ainsi la fragmentation joue sur un double plan, celui de la forme – espaces-blancs, énoncés inachevés, ruptures à divers niveaux – et celui de l'expression d'un sujet décentré.

Conclusion

Tout au long de ce chapitre, nous nous sommes attachée à l'analyse des configurations de la fragmentation au sein de notre corpus d'œuvres littéraires portugaises contemporaines. Deux types de fragmentation, l'une graphique et l'autre textuelle, ressortent, d'après l'analyse que nous avons effectuée de notre corpus. Ces deux types de fragmentation s'interpénètrent dans les différentes couches de la complexité textuelle, comme le *continuum* des degrés de la fragmentation a permis de mettre en avant.

La fragmentation et la discontinuité inhérente aux œuvres fragmentales de la littérature portugaise contemporaine engendrent des textes qui se construisent selon un système en réseau, comme nous allons l'observer dans ce qui suit.

¹ BENVENISTE, Emile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* n°17, Larousse, Paris, 1970, pp. 12-18 cité par Authier-Revuz, J., 1984, p. 107.

² AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1984, p. 107.

CHAPITRE 3. L'écriture fragmentale dans la fiction portugaise contemporaine : entre réseau et fractal

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.

G. Deleuze, F. Guattari¹

Tout au long des premiers deux chapitres, nous nous sommes attachée à la définition de l'*écriture fragmentale*, d'une part, et à la description et à l'analyse des mécanismes participant à la fragmentation, d'autre part. Ceci nous a permis de nous rendre compte que l'*écriture fragmentale*, tout en se détachant des modèles habituels de la littérature, ouvre sur une nouvelle voie, ou du moins invite à un changement, comme le souligne Susan Condé à propos de l'art fractal: « L'art fractal opère surtout un changement de perspective.² » Maria Gabriela Llansol, dans *Um Falcão no Punho*, pointe l'ouverture sur d'autres réels. « Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros ». ³

Edgar Morin voit dans les œuvres de Balzac et de Dickens les prémisses de la complexité : « Cette complexité-là a été perçue et décrite par le roman du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle (...) Balzac en France et Dickens en Angleterre. »⁴ Les travaux de Lucien Dällenbach à propos de la Comédie Humaine⁵ de Balzac et de Luc Fraisse sur Proust⁶ dénotent que notre regard a changé car ils s'interrogent sur la présence de la fragmentation dans les écrits de ces deux auteurs.

À la lumière du point de vue exprimé par Edgar Morin, on peut se demander si l'*écriture fragmentale* n'existe pas depuis toujours. Si nous la dénommons ainsi et la décrivons sous l'aspect de la fragmentation ne serait-ce pas parce que nous sommes

¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, « Rhizome », in *Mille Plateaux*, Paris, Ed. Minuit, 1980, p.11.

² CONDÉ, Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Paris, La différence, 2001, p.22.

³ LLANSOL, Maria Gabriela, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p.57, (1^e ed. 1985).

⁴ MORIN, Edgar, 2005, p.77.

⁵ DÄLLENBACH, Lucien, “ Du fragment au cosmos ” in *Poétique*, n°40, Novembre 1979, pp.420-431. et « Le tout en morceaux » in *Poétique*, n°42, Avril 1980, pp. 156-169.

⁶ FRAISSE, Luc, *Le processus de création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*. Paris, Ed. José Corti, 1988.

à l'aube du XXI^e siècle, c'est-à-dire, influencés par les découvertes scientifiques telles que les fractals, les théories des catastrophes et du chaos, ainsi que le paradigme de la complexité ?

Rappelons que l'objectif de ce travail n'est pas seulement de caractériser la fragmentation dans la fiction portugaise contemporaine, mais aussi d'interroger les instruments que nous avons en notre possession pour le faire. Il s'avère qu'étudier la fragmentation nous amène précisément à un « changement de perspective ». Nous ne regardons plus ce qui nous entoure à travers un regard qui simplifie pour mieux comprendre, nous acceptons la complexité, les différents plans ou réalités. Nous avons affirmé lors du premier chapitre de cette partie que l'*écriture fragmentale* était un genre textuel, qui se distinguait du roman. Le lecteur pourra ne pas être d'accord avec notre thèse, mais force est d'admettre qu'il y a un changement de paradigme. Est-ce que le nouveau roman est un roman au sens conventionnel ? Nous ne le pensons pas. De même, l'*écriture fragmentale*, héritière des fragments et du roman (voir ci-dessus, Partie I, chap. 1. Délimitation du champ textuel de l'étude : la fiction et l'*écriture fragmentale*), propose un changement de perspective, une ouverture sur d'autres « réels », tout comme le nouveau roman l'a fait.

De nouvelles significations, encore inconnues des auteurs eux-mêmes, des significations qui existeront seulement plus tard, grâce à ces œuvres et sur lesquelles la société établira de nouvelles valeurs.

(Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1963)

L'*écriture fragmentale* se construit à partir du croisement entre le plan verbal et le plan non-verbal. Nous passons du purement figuratif au configuratif, du texte lisible au texte scriptible selon les termes de R. Barthes.

Prenons chaque œuvre de notre corpus, quelle histoire raconte-t-elle ? Il est difficile de le dire puisque ce qui nous est donné à lire n'est pas une histoire avec

une intrigue au sens aristotélicien¹ mais des fragments, des bribes d'histoires, d'où l'importance de la disposition textuelle (plan non verbal). Les notions de rhizome et de fractal seront des instruments qui nous permettront de rendre compte de l'agencement des différents blocs textuels.

Quittons l'univers lisse, plein, régulé vers un autre où les bifurcations, les intersections, les rhizomes dominent.

Pour ce, nous nous proposons de faire une brève présentation de la notion de Texte, ceci nous permettra de voir que certains textes ne se construisent pas suivant une architecture hiérarchisée mais bel et bien en réseau.

1. Le texte en tant qu'unité et modèle hiérarchisé

L'objet de ces pages est l'*écriture fragmentale* envisagée du point de vue linguistique. Le corpus que nous étudions est composé de **textes**² (c'est nous qui soulignons). Le terme texte peut, selon la perspective dans laquelle on se situe, véhiculer une connotation de banalité, de quelque chose de courant, surtout lorsqu'on se réfère à des textes littéraires. Notre désir n'est en aucun cas celui de réduire les textes de notre corpus à quelque chose de banal ou de commun. La conception que nous avons du texte dénote que chaque texte est un produit empirique, unique et complexe.

Balisons la perspective dans laquelle nous nous situons à propos du terme **texte**. À la suite des travaux de Maria Antónia Coutinho³ et de Florencia Miranda⁴, nous nous réclamons de la (des) Théorie(s) du Texte, qui se détache des

¹ Aristote, dans sa *Poétique* (chap.7), décrit comment doit se faire l'agencement des faits : « Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à une autre chose qui de par la nature même est ou se produit ; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre ; est milieu de qui de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose. Les fables bien constituées ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes qu'on vient de dire ». ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p.90.

² Étant donné que notre corpus appartient à la littérature, nous utilisons les termes oeuvres et textes comme équivalents, puisqu'une œuvre est un texte empirique.

³ COUTINHO, Maria Antónia, *Texto(s) e competência textual*, Lisboa, FCG-FCT, 2003.

⁴ MIRANDA, Florencia, *Textos e Géneros em diálogo – uma abordagem linguística da intertextualização*, Thèse de Doctorat présentée et soutenue à la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Octobre 2007.

Grammaires textuelles. Une grande importance est donnée au contexte pragmatique. Ainsi le texte est vu comme un « texte-en-situation »¹ (Coutinho, 2003 : 25, 54) et (Miranda, 2007 : 4).

Aussi bien la théorie du texte telle que Siegfried Schmidt (1978) la conçoit ou la « Science du Texte » (1983) de Teun van Dijk revendiquent une approche et une ouverture inter (trans) disciplinaire, comme le souligne Florencia Miranda (2007 : 4) et à laquelle nous attachons une grande importance. En effet, notre thèse se veut un dialogue entre plusieurs domaines du ressort de la Linguistique, la Littérature, les Arts (cinéma et peinture), et les sciences de la morphogenèse.

Ceci étant posé, glanons les points les plus importants à propos de l'architecture textuelle. Face aux nombreux linguistes et aux différentes théories ayant le texte pour objet d'étude, nous nous avons dû faire un choix. Nous avons restreint ce choix à deux auteurs : Jean- Michel Adam et Jean-Paul Bronckart.

Notre objectif étant de rendre compte de la configuration globale de l'*écriture fragmentale*, nous nous attarderons surtout sur la notion de structure séquentielle et de plan de texte conçus par Jean-Michel Adam et celle d'architecture interne des textes, faisant partie de la théorie de l'interactionnisme socio-discursif de Jean-Paul Bronckart.

Pour définir le texte à un niveau macrostructuel, J. M. Adam utilise comme instruments la notion de structure séquentielle et celle de plan de textes. La première rend compte de l'organisation des différentes séquences² dans un texte et ce, selon deux modes : mode de combinaison des séquences (en séries linéaires ou par insertion) et identification de la séquence dominante. Les plans de texte, quant à eux, « jouent un rôle capital dans la *composition* macro-textuelle du sens et qui correspond à ce que les anciens rangeaient dans la "*disposition*" »³.

¹ Voir aussi, SCHMIDT, Siegfried J., *Linguística e Teoria de Texto*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1978 (1^è ed. 1973), et van DIJK, Teun A., *La ciencia del Texto*, Barcelona. Paidós, 1983, (1^è ed. 1978).

² « La théorie des séquences considère qu'il existe, entre la phrase et le texte, un niveau intermédiaire de structuration, celui des périodes ou des macro-propositions. Un petit nombre de types de séquences de base guident les empaquetages prototypés de propositions qui forment les diverses macro-propositions (narratives, descriptives, explicatives, argumentatives, dialogales, selon le type de séquence correspondant) » Jean-Michel Adam, « Séquence » in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 525.

³ ADAM, Jean-Michel, « Plan de texte », *Dictionnaire de l'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 433.

Dans l'interactionnisme socio-discursif de Jean-Paul Bronckart, le texte est vu comme « toute unité de production verbale véhiculant un message linguistiquement organisé et tendant à produire sur son destinataire un effet de cohérence ». (Bronckart, 1997:137)

L'organisation des textes est conçue comme un feuilleté constitué de trois couches superposées - l'infrastructure générale, les mécanismes de textualisation et les mécanismes de prise en charge énonciative - interagissant entre elles.

L'infrastructure générale est le niveau le plus profond et englobe le plan de texte, les types de discours, les séquences et les modalités d'articulation entre elles, ainsi que deux autres ordres de planification - la schématisation (degré zéro de l'ordre de l'EXPOSER) et le script (degré zéro de l'ordre du RACONTER).

Les mécanismes de textualisation¹ se situent à un niveau intermédiaire de l'architecture générale des textes, créant des séries isotopiques, ils contribuent à l'agencement de la cohérence thématique.

Le dernier niveau correspond aux mécanismes de prise en charge énonciative et établit la cohérence pragmatique du texte. Ce dernier niveau intègre les diverses instances responsables des énoncés, les voix qui se manifestent dans le texte ainsi que la modalisation, c'est-à-dire les évaluations, les jugements, les sentiments exprimés.

1.1. De l'unité au nœud

J. M. Adam et J. P. Bronckart mentionnent l'idée d'unité lorsqu'ils se réfèrent au texte : unité compositionnelle et configurationnelle² pour le premier et unité de production verbale pour le deuxième.

¹ Voir ci-dessus, Partie II, Chap. 2. 2.2. La cohésion : ruptures nominales et temporelles.

² J. M. Adam conçoit le texte comme étant une unité compositionnelle et configurationnelle « au sens où elle subsume les parties et se présente comme une saisie compréhensive du sens » (*La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 175).

Il s'avère nécessaire de réfléchir sur la notion d'unité¹ et de questionner sa pertinence dans la caractérisation et l'analyse de textes appartenant à notre corpus. En effet, notons que le terme unité fonctionne aussi bien comme moyen pour définir une phrase (« unité phrase en question », Adam, 1999 : 48), une période ou une séquence (« unité textuelle de second niveau », Adam, 1999 : 61) ou encore un texte². Le même terme – unité – est donc utilisé pour des éléments différents appartenant à divers niveaux. Quelle définition lui donne-t-on habituellement?

Dans le Petit Robert, la définition du terme unité comporte plusieurs entrées :

I) 1) Caractère de ce qui est unique ; 2) Caractère de ce qui n'a pas de parties, ne peut être divisé ; 3) Cohérence interne. II) 1) Élément simple ; 2) Formation militaire ayant une composition, un armement, des fonctions déterminées et spécifiques ; 4) Grandeur finie servant de base à la mesure des autres grandeurs de même espèce. (p.1050).

Dans l'*Encyclopaedia Universalis*, on trouve un article expliquant le système d'unités, on y distingue deux types:

1. les unités qui peuvent se raccorder entre elles par un système cohérent, par exemple l'unité de vitesse, définie par le rapport de l'unité de longueur et de l'unité de temps.
2. les unités définies spécialement pour un phénomène (l'unité de radioactivité, le curie devenu le becquerel).³

Lorsque J. M. Adam et J. P. Bronckart identifient le texte comme étant une unité, quelle acception donnent-ils à unité ? Est-ce le caractère unique du texte ou encore un aspect quantitatif de composition et de configuration (J. M. Adam) ou de

¹ La notion d'unité a fait l'objet de *Langages*, 163, septembre 2006, «Unité(s) du texte », (sous la coordination de Dominique Legallois).

² Voir la définition de J. P. Bronckart (1997) ou encore celle de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son article sur la Sémantique : « L'unité-texte relève de plein droit de la linguistique : cette vérité d'évidence n'est pourtant pas reconnue que depuis peu, et ce n'est pas l'un des moindres paradoxes de cette science qu'elle ne se soit préoccupée qu'en dernier lieu de cet objet pourtant fonctionnellement premier (on ne communique que par textes). C'est que plus la dimension des unités à décrire s'étend, et plus il devient difficile de rendre compte de leur fonctionnement sémantique. » in *Encyclopaedia Universalis*, p. 603. Florencia Miranda (2007) définit, elle aussi, le texte comme « unité de communication ».

³ *Encyclopaedia Universalis*, vol. 23, 1995, p.154.

production verbale (J.- P. Bronckart) qui est identifié et mis en avant dans ces définitions ?

S'il est vrai que le terme unité est un instrument relativement stabilisé pour identifier les constituants de la phrase, il en est tout autrement lorsque l'objet d'étude est le texte :

Mais lorsque la linguistique se donne le texte pour objet, force est d'admettre que la question principale tient au phénomène bien connu de la construction de l'objet par le point de vue. Le texte n'est pas seulement une thématique à analyser, mais constitue également un objet donnant naissance à des théorisations spécifiques (...)¹

À notre avis, le terme unité maintient quelques liens avec la tradition logico-grammaticale et est, en quelque sorte, héritier du paradigme de simplification, comme nous allons le voir dans ce qui suit.

Selon François Rastier, les deux conceptions épistémologiques qui se partagent les idées linguistiques européennes sont aisément reconnaissables à propos des unités. La première d'ordre logico-grammatical privilégie le signe, la deuxième d'ordre rhétorique/herméneutique, le texte. Le linguiste attribue la signification aux signes et le sens aux textes (différemment de beaucoup d'autres linguistes qui attribuent le sens aux signes hors contexte et la signification aux réalisations discursives.) François Rastier écrit :

La signification résulte en effet d'un processus de décontextualisation, comme on le voit en sémantique lexicale et en terminologie ; d'où son enjeu ontologique, puisque traditionnellement on caractérise l'Être par son identité à soi. Le sens suppose en revanche une contextualisation maximale, aussi bien par l'étendue linguistique — le contexte, c'est tout le texte — que par la situation, définie par une histoire et une culture, bien au-delà du *hic et nunc* seul considéré par la pragmatique. Aussi, alors que la signification est traditionnellement conçue comme une *relation*, le sens peut être représenté comme un *parcours* au sein du texte et de l'intertexte.

(Rastier, 2006 : 99)²

¹ LEGALLOIS, Dominique, « Le texte et le problème de son et de ses unités : propositions pour une déclinaison », in *Langages*, n°163, 2006. p.3.

² RASTIER, François, « Formes sémantiques et textualité » in *Langages*, n°163, 2006. p.99.

F. Rastier explique la place occupée par la notion d'unité au sein de la conception logico-grammaticale en ces termes :

La conception logico-grammaticale tend à faire de l'unité un élément de « vocabulaire » textuel : à l'image d'une phrase considérée comme un enchaînement de mots, un texte résulterait d'un enchaînement d'unités : propositions, séquences, fonctions narratives, etc. : la linguistique textuelle a ainsi conçu le texte comme une suite structurée de propositions, la narratologie greimassienne a représenté le discours par une concaténation de fonctions narratives.

(Rastier, 2006 : 99)¹

Comme le souligne F. Rastier, l'utilisation du terme unité fait référence à une conception du texte proche d'une addition de diverses unités, alors que la plupart des linguistes s'intéressant au texte sont unanimes quant au fait que le texte n'est pas une somme de phrases.

Le sociologue Edgar Morin explicite l'existence du paradigme de la simplification lié à la connaissance scientifique classique et du paradigme de la complexité en rapport avec les avancées scientifiques d'aujourd'hui. Il les définit ainsi :

J'appelle *paradigme de simplification* l'ensemble des principes d'intelligibilité propres à la scientificité classique, et qui, liés les uns aux autres, produisent une conception simplifiante de l'univers (physique, biologie, anthropo-social). J'appelle *paradigme de complexité* l'ensemble des principes d'intelligibilité qui, liés les uns aux autres, pourraient déterminer les conditions d'une vision complexe de l'univers (physique, biologique, anthropo-social).

(Morin, 1990 :305)²

Observons le troisième principe du paradigme de simplification et du paradigme de complexité :

¹ Remarquons que F. Rastier, dans son œuvre de 1987, *Sémantique interprétative*, parle des sèmes en tant qu'unités de la substance du contenu : « La linguistique étant définie comme une science de la forme, les sèmes n'appartiennent à son objet qu'en tant qu'unités de la substance sémiotiquement formée. », 1987, p. 19.

² MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Seuil, coll. Points, 1990, p.305.

Paradigme de simplification :

3. Principe réduisant la connaissance des ensembles ou systèmes à la connaissance des parties simples ou unités élémentaires qui les constituent.

(Morin, 1990 :305)

Paradigme de complexité :

3. Reconnaissance de l'impossibilité d'isoler des unités élémentaires simples à la base de l'univers physique. Principe liant la connaissance des éléments ou parties à celle des ensembles ou systèmes qu'elles constituent. « Je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement des parties » (Pascal).

(Morin, 1990 :307)

Le terme unité ne renverrait-il pas au paradigme de la simplification de par le fait que lorsqu'on désire reconnaître les unités textuelles constitutives d'un texte, on les isole des ensembles ou systèmes dans lesquelles elles sont insérées ? Si le terme unité n'y renvoie pas directement, il peut, du moins, porter à confusion.

Le terme unité tel qu'il est utilisé communément ne nous semble pas satisfaisant pour rendre compte de la configuration des textes fragmentaux. En effet, notre étude sur la description et l'analyse de la manifestation des *voix énonciatives* (voir ci-dessus, Partie I. Approches des indices énonciatifs d'un « je » fragmenté dans la fiction portugaise contemporaine) et de la configuration de la fragmentation (voir ci-dessus, Partie II, chapitres 1 et 2) a mis en avant l'existence de divers types de fragmentation, que nous présentons ci-dessous :

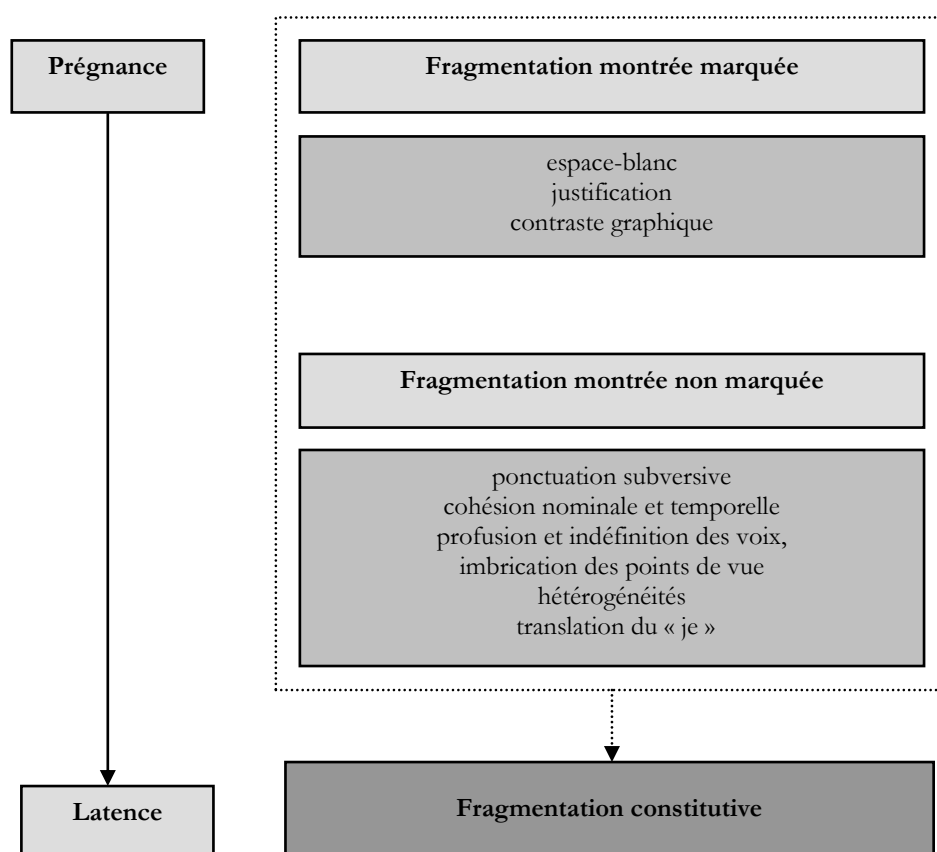


Figure 9. Les divers types de fragmentation selon l'axe prégnance-latence : synthèse

La figure 9 prétend mettre en avant les divers types de fragmentation – fragmentation montrée marquée, fragmentation montrée non marquée et fragmentation constitutive – selon leur degré de perception. Rappelons que nous nous sommes inspirée de B. Pottier qui intègre le degré de perception dans sa théorie sémantique (voir figure 8). Étant donné que l'hétérogénéité constitutive et l'hétérogénéité montrée du discours représentent deux ordres de réalité différents – le premier en rapport avec les processus de constitution d'un discours et le second avec les processus de représentation dans un discours de sa constitution (Authier-Revuz, 1984 : 106) –, nous ne situons pas la fragmentation montrée et la fragmentation constitutive au même niveau. Toutefois, c'est à partir des indices textuels que la fragmentation constitutive est observable, comme le suggère la flèche.

La dynamique rupture/liaison, la simultanéité, l'irruption de la voix de l'autre au sein d'un énoncé, l'interpénétration du plan verbal et non verbal ou encore la brèche temporelle rompent avec l'idée de linéarité, d'unité, de centre organisateur qui correspondrait à une conception arbre-racine définie par G. Deleuze et F. Guattari ou encore proche de la conception logico-grammaticale.

F. Rastier propose de redéfinir l'unité au sein de la problématique textuelle, centrée sur le sens, quittant ainsi la conception logico-grammaticale :

Il convient de proposer une redéfinition du signe qui s'accorde avec la problématique textuelle. L'unité, quelle que soit sa taille et son palier de description, peut être redéfinie comme un *passage* : or un passage n'a pas de bornes fixes et dépend évidemment du point de vue qui a déterminé sa sélection. [...] Définir le signe comme passage, c'est élaborer une définition purement relationnelle et donc contextuelle.

(Rastier, 2006 : 100)

Le « passage » met en avant une conception de la problématique textuelle centrée sur le relationnel et sur le contextuel, qui permet de dépasser les limites que le terme unité peut laisser sous-entendre.

Dans la même lignée que F. Rastier, nous ne parlerons pas d'unité car nous désirons restituer la dynamique, les mouvements de l'*écriture fragmentale*. Nous opterons pour le terme **nœud** car, renvoyant à l'idée de « lier » (cf. principe 3 de la complexité), de dynamisme et de mouvement, il s'intègre clairement dans le paradigme de complexité. Le **nœud** se trouve à l'intersection, au point de départ de plusieurs possibilités.


Notre conception du nœud se veut proche de l'*unitas multiplex* d'Edgar Morin. En effet, notre propos est d'enrichir la conception habituelle du texte et non pas de la contredire. L'*unitas multiplex* se propose de concilier des choses, des éléments qui apparemment peuvent sembler contradictoires.

Le système se présente d'abord comme *unitas multiplex* (Angyal, 1941), c'est-à-dire un paradoxe : considéré sous l'angle du Tout, il est un et homogène ; considéré sous l'angle des constituants, il est divers et hétérogène. [...] La première et fondamentale

complexité du système est d'associer en lui l'idée d'unité d'une part, de diversité ou multiplicité de l'autre, qui en principe se repoussent et s'excluent.¹

Unité et nœud se complètent plus qu'ils ne s'opposent. Si nous devions représenter l'unité, nous utiliserions un bloc avec des limites précises, alors que la représentation du nœud serait proche du croisement.

Unité :  avec des bords bien délimités

Nœud:  bords ramifiés et flous

Notre point de vue se veut conciliant, tout comme celui de Jean-Michel Adam :

Nous avons, de toute évidence, besoin les uns des autres : tandis que nous linguistes nous mettons l'accent sur la définition des unités élémentaires, sur le traitement de la linéarité des textes, sur les enchaînements transphrastique et sur la combinatoire d'unités de rangs de complexité supérieurs à la phrase, vos travaux [ceux de Dominique Lagallois et de Jean-Marie Viprey] insistent sur la structure non-séquentielle et réticulaire des textes.²

Ce qui fondamentalement nous intéresse est le cœur³, le noyau des relations sémantiques :

Faute de compositionnalité du sens, la problématique logico-grammaticale s'applique mal aux textes : les procédures de segmentation utilisant des balises sont utiles pour traiter de l'expression, mais sans plus. Aussi, la sémantique des textes a dû (re)définir d'autres formes d'unités et de relations qui en sont indépendantes : isotopies, thèmes et topoï, motifs et fonctions dialectiques, etc. (cf. l'auteur, 1989, 2001). Les isotopies sont

¹ MORIN, Edgar, *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977, p.105.

² ADAM, Jean-Michel, Autour du concept de texte. Pour un dialogue des disciplines de l'analyse des données textuelles. Conférence plénière d'ouverture des Journées internationales d'Analyse des Données Textuelles (JADT). Besançon, 19-21 avril 2006 disponible sur http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/JADT2006-PLENIERE/JADT2006_JMA.pdf, consulté le 14 mars 2008.

³ « Il ne faut jamais chercher à définir par des frontières les choses importantes. Les frontières sont toujours floues, sont toujours interférentes. Il faut donc chercher à définir le cœur, et cette définition demande souvent des macro-concepts ». (Morin, 2005 : 98).

des fonds sémantiques, les thèmes et topoï des formes qui peuvent être décrites comme des molécules sémiques, petits réseaux sémantiques dont les nœuds sont des sèmes et les liens des cas.

(Rastier, 2006 : 102)

Ainsi, l'unité représente l'instrument pour une conception textuelle hiérarchique alors que le nœud représente l'instrument pour un modèle textuel en réseau.

1.2. Du modèle hiérarchique au modèle réseau

Dans ce qui suit, nous nous baserons, une nouvelle fois, sur les conceptions textuelles de J. M. Adam et de J. P. Bronckart afin de démontrer que l'*écriture fragmentale* correspondrait à un type de texte hybride ayant une configuration en réseau.

J. M. Adam, dans son œuvre *Textes : types et prototypes* conçoit le texte comme «une structure hiérarchique complexe comprenant *n* séquences elliptiques ou complètes». (2001 : 34). Jean-Paul Bronckart explique que la conception du texte en feuilleté correspond au caractère hiérarchique de l'organisation textuelle.

Cette distinction des niveaux d'analyse répond bien sûr à la nécessité méthodologique de démêler l'écheveau complexe de l'organisation textuelle, mais la logique de *superposition* que nous nous proposons repose plus profondément sur le constat du caractère **hiérarchique** de toute organisation textuelle.

(Bronckart, 1996 : 120)

Remarquons qu'aussi bien J. M. Adam que J. P. Bronckart soulignent l'idée de structure hiérarchique du texte. Cette hiérarchie n'est pas sans nous faire penser à la conception de l'arbre-racine telle que G. Deleuze et F. Guattari la décrivent dans le *Rhizome*.

Mais le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer l'image de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... La

logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. Même une discipline aussi « avancée » que la linguistique garde pour image de base cet arbre-racine, qui la rattache à la réflexion classique (ainsi Chomsky et l'arbre syntagmatique, commençant à un point S pour procéder par dichotomie).

(Deleuze, Guattari, 1980 : 11)¹

L'image arbre-racine correspond à un système arborescent avec un centre organisateur :

Les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signification et de subjectivation, des automates centraux comme des mémoires organisées. C'est que les modèles correspondants sont tels qu'un élément n'y reçoit ses informations que d'une unité supérieure, et une affectation subjective, de liaisons préétablies.

(Deleuze, Guattari, 1980 : 25)

La structure textuelle, telle que Jean-Michel Adam et Jean-Paul Bronckart la conçoivent, repose justement sur un système arborescent fonctionnant comme un modèle hiérarchique puisque l'unité supérieure organise le tout². Cette conception se rapproche de celle du sujet plein³, centré, qui organise le monde par le récit (voir Ricœur, 1983 et 1990) et que la psychanalyse a compromis à travers la notion de sujet clivé : « Le centre est un « coup monté » pour le sujet dont des sciences de l'homme font leur objet en ignorant qu'il est imaginaire. » (Roudinesco, 1977 : 42)

Nous nous proposons, dans ce qui suit, de quitter la conception hiérarchique et de nous intéresser à d'autres systèmes fonctionnant en réseau.

¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Rhizome » in *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp.9-37.

² « Admettre le primat des structures hiérarchiques revient à privilégier les structures arborescentes. » Pierre Rosenstiel et Jean Petitot, cité par Deleuze, Guattari, 1980, p.25.

³ Voir Partie I. 3.1. « Unicité et hétérogénéité du sujet ».

2. Mécanismes de ramification dans l'écriture fragmentale portugaise

Nous rencontrons déjà, au sein de la narratologie, quelques conceptions du texte qui se rapprochent de la trame, du tissu, du rhizome ou encore du réseau¹. Ces métaphores cherchent à mettre en avant un rapprochement entre l'architecture textuelle et l'architecture cérébrale. Or, il s'avère que ce rapprochement, ce croisement, qui peut, par exemple, éclairer, entre autres, la configuration des textes fragmentaux a peu ou pas été fait en linguistique.²

Avant de poursuivre notre tâche – celle de croiser l'architecture textuelle, d'un point de vue linguistique avec l'architecture en réseau, nous nous proposons de survoler quelques notions – le rhizome et les fractals - qui nous semblent essentielles pour mener à bien à notre travail.

Divulgué grâce aux travaux de G Deleuze et F. Guattari, au sein de la philosophie, le terme rhizome est originaire de la botanique. Le rhizome est une tige souterraine, comme l'explique Régis Mathon :

Puisque c'est une tige, il *porte des feuilles* (réduites à des écailles), des *nœuds* et des bourgeons. Les bourgeons *produisent des tiges aériennes* et les *nœuds* des *racines*, dites *adventives*, parce qu'elles ne sont pas à leur endroit normal.³

¹ GAIDA-HADAN, Laurence, « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », in *Littératures et espaces*, (ss. direction de J. Vion-Dury, J. M- Grassin, B. Westphal), Actes du XXX^e colloque de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Presses Universitaires de Limoges, PULIM, 2001, pp.105-106.

² Mentionnons l'article de Dominique Legallois « Des phrases entre elles à l'unité réticulaire du texte » in *Langages*, 2006, 163, pp.56-70. Partant de la répétition lexicale, l'auteur propose une organisation textuelle en réseaux : « la répétition d'une ou deux unités dans un texte ne possède pas une saillance suffisamment significative pour mettre à jour, non plus des chaînes, mais de véritables réseaux phrastiques constitutifs de l'organisation globale du texte. » (p.56). Remarquons, cependant, que D. Legallois parle d'unité réticulaire et de réseaux phrastiques. Notre conception du texte se situe à un autre palier. En effet, la désignation réseau phrastique sous-tend que le texte est la somme des phrases qui le constituent. Or, nous nous réclamons d'une conception du texte-en-situation. (voir ci-dessus point 1, Le texte en tant qu'unité et modèle hiérarchisé.) Rappelons aussi l'article de Jean-Marie Viprey, où l'auteur démontre une conception du texte non séquentielle : « Structure non séquentielle des textes », *Langages*, 2006, 163, pp.71-85.

³ Voir le site, très intéressant, Botagora in <http://www.aricie.net/botagora/Botanique/D%C3%A9couvrirlabotanique/tabid/359/Default.aspx?PageContentID=469> consulté le 8 juillet 2008.

Voici un exemple de plante à rhizome, l'iris, le Sceau de Salomon :

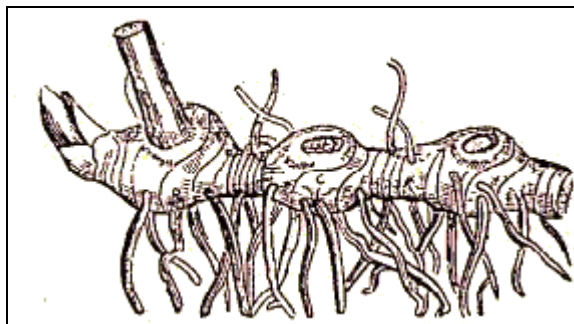


Figure 10. Exemple de plante à rhizome

Les rhizomes se ramifient à diverses vitesses et se dirigent dans toutes les directions.

Los rizomas son tallos subterráneos que pueden ramificarse simpodial o, con mucha menor frecuencia, monopodialmente. (...) Los rizomas presentan constantemente raíces que nacen de ellos y se dirigen en todas direcciones o hacia abajo, así como catafilos incoloros y membranosos.¹

Grâce à la complexité directionnelle, le rhizome a comme particularité d'être à plusieurs entrées multiples et de connecter des points quelconques :

le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple.

(Deleuze, Guattari, 1980 : 31)

Cette structure ramifiée, réticulaire fait que le rhizome s'oppose à l'arbre-racine et à son caractère hiérarchique :

¹ *Tratado de botánica*, Barcelona, Editorial Marín, S.A., 1960 (5^e éd.), p.147. (traduction espagnole de Dr. Oriol de Bolós. Original allemand de E. Strasburger, F. Noll, H. Schenk, A. F. W. Schimpfer, 1^e ed. 1894).

Il [le rhizome] n'est pas fait d'unités, mais de dimensions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.

(Deleuze, Guattari, 1980 : 31-32)

Ces caractéristiques du rhizome d'un point de vue philosophique font penser au « texte idéal » tel que R. Barthes le conçoit dans *S/Z* :

[Texte] dont les réseaux sont multiples et jouent entre eux sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; il n'y a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*.¹

G. Deleuze et F. Guattari définissent le rhizome par rapport à ce qu'il est ou a et ce qu'il n'est pas ou n'a pas. Nous résumons, brièvement, dans ce tableau les points les plus caractéristiques du rhizome :

Ce qu'il est/a	Ce qu'il n'est/a pas
▪ dimensions mouvantes	▪ unités
▪ pousse et déborde par le milieu	▪ ni de début, ni de fin
▪ système acentré, non hiérarchique	
▪ entrées multiples	

Tableau 7. Caractéristiques du rhizome selon G. Deleuze et F. Guattari

Faisons un rapprochement des caractéristiques rhizomatiques avec celles de l'*écriture fragmentale*. Le dynamisme du rhizome est dû surtout à ce qui se passe au milieu : « [le rhizome] n'a pas de commencement ou de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde ». ² Prenons l'espace-blanc. Tendanciellement, nous

¹ BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p.12.

² Deleuze, Guattari, 1980, pp. 31-32.

regardons ce qui est présent, visible à nos yeux, alors que l'utilisation de l'espace-blanc montre que ce qui n'est pas clairement manifesté importe aussi. L'espace-blanc véhicule un vouloir-dire et participe au dynamisme de l'*écriture fragmentale*. Or, cet espace-blanc existe car il est au milieu de deux énoncés, de deux blocs textuels, il est entre deux éléments.¹

Prenons un autre exemple, la brèche temporelle. Celle-ci se situe entre l'embrayage et le débrayage temporel, ou encore, entre la deixis indicielle et fictive. Grâce à ce processus, un univers second est créé et apparaît à partir du milieu, à partir de ce qui se passe entre la deixis indicielle et fictive (voir Chap. II, 2.2.2.). En faisant référence au fragment, J. Baudrillard souligne la place et la valeur de la faille, de la brèche.

Il se passe quelque chose dans la faille des choses, dans la brèche, et donc dans leur apparition.

(Baudrillard, 2001 : 57)

Le dynamisme de l'*écriture fragmentale* est engendré par ce qui se « passe dans la faille des choses, dans la brèche », que ce soit au niveau de la rupture et du recommencement, de l'espace-blanc, de la brèche temporelle, etc.

Ce qui caractérise le rhizome ce ne sont pas les bornes ou les limites mais bel et bien les « dimensions mouvantes » et la « circulation d'états », observables dans le texte à partir des nœuds, qu'ils soient des bifurcations ou des intersections.

¹ Lao Tseu (philosophe chinois fondateur du taoïsme, v. 570-490 av. J.C.) remarque aussi la force du milieu et du vide: "Trinta raios convergem para o meio/Mas é o vazio do centro/ Que faz avançar o carro." LAO TSE, *Tao Te King*, XI, Lisboa, Editorial Estampa, 1973 (traduction e A. Melo).

2.1. La bifurcation

Plusieurs textes¹ témoignent de la bifurcation ou du labyrinthe. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Borges est l'un d'eux ou encore ce passage du *Déluge* de J.-M.-Le Clézio.

Classés comme dans un univers résolu en fiches, les éléments se combinaient suivant le facteur nouveau, l'heure, la pression atmosphérique, le degré d'humidité et la température, pour aboutir vite à une image terrible, démentielle, où tout peut être joué plusieurs fois, un nombre infini de fois. Un labyrinthe d'enfant où les chemins conduisent tous au même endroit, ce point précis, opposé au trésor, où attendent le pirate et le crocodile réunis.²

Dans notre corpus, deux types de bifurcation se présentent au lecteur. La première est de l'ordre de la mise en page, c'est-à-dire une bifurcation graphique et la deuxième est de l'ordre du sens, c'est-à-dire une bifurcation sémantique.

Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado? de Rui Nunes présente une particularité, celle d'une possibilité de lecture en plusieurs directions. En effet, sur la page de gauche, nous pouvons lire ce qui serait un journal intime, scandé par les jours - « 1^{er} jour » (1^o dia), « 2^e jour » (2^o dia), et ce jusqu'au 45^e jour (45^o dia) - alors que sur la page de droite, nous pouvons lire la manifestation de plusieurs voix, celle de Pedro, de Gil, d'Áurea et une voix indéfinie (« a outra voz »). Le lecteur peut opter pour lire toutes les pages de gauche à la suite et suivre le fil des jours et puis lire les manifestations des voix présentes sur la page de droite, ou bien l'inverse. L'autre possibilité que ce texte offre est celle de suivre le fil des pages et ainsi alterner le journal intime et la manifestation des voix.

¹ Les films d'Alain Resnais « Smoking » et « No Smoking » (1993), d'après la pièce de théâtre d'Alan Ayckbourn « Intimate Exchanges » (adaptation et dialogues de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui), est un exemple très éclairant de ce que peut être la bifurcation. En effet, ces deux films ont un début commun mais six fins différentes créées à partir du choix d'un des personnages. Le titre se doit au choix que fait un personnage au début de l'histoire : fumer une cigarette (dans *Smoking*) ou non (dans *No Smoking*).

² LE CLÉZIO, J.-M.-G., *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966, p.10.

Dans *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, nous assistons à un autre phénomène de bifurcation graphique ; le texte partant d'un bloc unique se scinde en deux blocs, comme nous pouvons le voir dans cet exemple :

Ela abandona-se, é o contrário de, Ela é abandonada. Ou se é o caso de vingança, como diz a mostra, também posso, enquanto passa nas ameias, e na deglutição e digestão televisiva dos serões em família dos jantares do meu bairro, digo que posso, in(com)paravelmente, refazer-me,

copiosa mente

CRÓNICA DO CRUZADO OSBERNO

Esta nossa actividade fatigava muito os inimigos, os normandos, os ingleses e os que com eles estavam, começaram a fazer uma terra móvel de oitenta por três pés de altura, e os colonenses e flamengos, para derrubarem a muralha, começaram a cavar uma mina em frente da parte mais saliente do castelo, obra essa admirável que tinha cinco entradas, prolongada por cerca de quarenta côvados, (...)

O MALOGRADO

Na corrida de sacos era o único que tinha um pé solto, mas prótese, pé maroto. Como cara era a que lhe tinham posto de bem amado logo-logo e não pudera entretanto refazer-se outra. Era assim quase sempre depois por desleixar-se no antes. Era quase. Montou-se um dia num cavalo e desentendeu-se que o formato das coxas e dos punhos, traves, guantes, genes, sobremesas, certas, é o que tinham posto lá.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 135-136)

Ce phénomène est aussi présent dans *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol. Remarquons la présence d'espaces-blancs au sein des deux blocs textuels :

quando com ansiedades e fadigas de amor em que o meu espírito e o meu sentimento
viviam sofredores

Chamo-me Ana del Mercado
y Peñalosa. Para sair
ponho à volta do pescoço
uma fita de veludo. Gosto
perdidamente de escrever
(e de desaparecer na
escrita). Não gosto de
ler. Gosto de ouvir
música como se eu mesma a
escrevesse.
De hoje em diante, já não
consigo separar a leitura da
escrita.

devido à minha cobardia e à
minha tão grande impureza e
à fraqueza do meu amor, eu
e pedia que me raptasses e
me levasses contigo tanto
quanto a minha alma o
desejava ardentemente
porque a impaciência do
meu amor não me permitia
conformar-me com a
condição de vida em que tu
querias que eu, por mais
algum tempo, vivesse
ainda(...)

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 14)

Nous remarquons que dans les deux exemples, le texte se présente sous un seul et unique bloc puis se divise en deux colonnes. C'est ainsi que se produit la bifurcation graphique, le texte suit deux directions. Dans le cas de *Casas Pardas*, nous remarquons qu'il n'y a pas de continuité entre la partie textuelle compacte et les deux colonnes ayant chacune un titre différent « Crónica do cruzado Osberno » et « O Malogrado ».

Pour ce qui est de *O Livro das Comunidades*, il y a continuité sémantique entre le corps de texte et la colonne de droite, comme nous pouvons le lire : “o meu espírito e o meu sentimento viviam sofredores [...] devido à minha cobardia e à minha tão grande impureza”.

Pátria Sensível de Casimiro de Brito a été conçu pour être lu de diverses manières. Le narrateur a posé des repères comme les « parcours » (percursores) en début de livre (p.9) et une table des matières en fin de livre (p.299.). Ces indications permettent deux types de lecture. « Percursos » invitent à faire une lecture non

linéaire. En effet, le lecteur est invité à sauter de chapitre en chapitre et ce, autour d'un thème, comme par exemple pour lire ce qui touche « animais obsessivos » il faut lire les chapitres 3, 12, 21, 30, 39 et 48.

Percursos

Animais obsessivos

capítulos 03, 12, 21, 30, 39, e 48.

Leo nas cidades

capítulos 01, 10, 19, 28, 37, 46 e 50.

Magda, Interiores

capítulos 06, 15, 24, 33, 42 e 50.

Samuel nas Ilhas

capítulos 05, 09, 14, 18, 18, 23, 27, 32, 36, 41 e 45.

As máscaras de Ema

capítulos 08, 17, 26, 35 e 44.

Diário de Autor

capítulos 07, 16, 25, 34 e 43.

Margens & Afluentes

capítulos 02, 04, 11, 13, 20, 22, 29, 31, 38, 40, 47, e 49.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 9)

INDÍCE

Percursos

01	Aproxima-se devagar	9
02	Cansado estavas	15
03	OS NOMES, ANTIGAMENTE	19
04	Muda-se o mundo	21
05	Deixem-me começar pela brisa	35
06	Esta manhã levantou-se comigo.....	39
(...)		

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 299)

La lecture instituée par « índice » est une lecture chronologique suivant le fil des pages. En ce sens, la bifurcation est une invitation à multiplier les modes de lecture.

L'espace-blanc manifeste à merveille le processus de bifurcation sémantique puisqu'il offre au lecteur plusieurs possibilités. Observons quelques exemples :

24.º dia

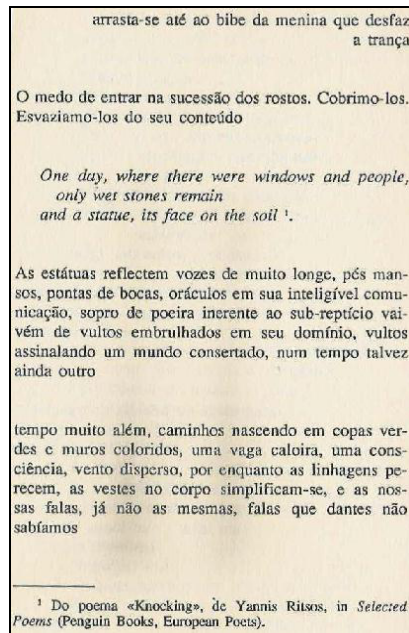
movo-me: da sala para o quarto: um esforço insuportável. Deixar-me cair, de cansaço do meu corpo virado contra mim. Decom-puseram-se-me os olhos e com eles a luz. O fixo e o estável são sinais de hostilidade, de um mundo quase inacessível

tentar esquecer a dor viajante, como?, se ela me torna a garganta o único lugar consistente, a obriga a crescer, alterando-lhe a orografia? E a voz deforma-se nesta deformação, o som de cada letra estende-se por toda a palavra e cobre o som das outras letras, as palavras estratificam-se, assim se produz a rouquidão, eu limito-me a ouvir a emergência da progressiva incoerência dos sons, e ouvindo-a ouço a minha própria doença

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 70)

Que peut faire le lecteur lorsqu'il arrive dans son processus de lecture à « un monde presque inaccessible » (pt. « um mundo quase inacessível ») ou encore après « j'entends ma propre maladie » (pt. « ouço a minha própria doença ») ?

Observons cet exemple extrait d'*Ora Esguardae* d'Olga Gonçalves :



(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 74)

Dans cet exemple de *Ora Esguardae*, tout comme dans *Que sinons dobram por aqueles que morrem como gado*?, nous pouvons observer la présence de l'espace-blanc qui fracture le texte en blocs.

Schématiquement nous pouvons représenter les possibilités qu'offre l'espace-blanc au lecteur comme suit :

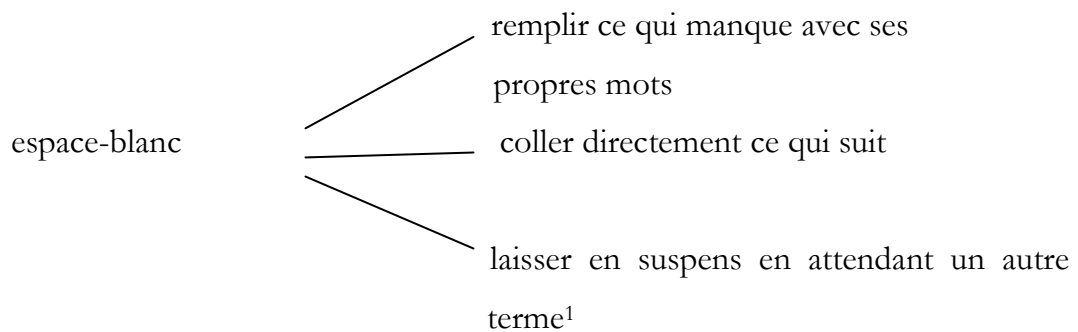


Figure 11. Possibilités de lecture offertes par l'espace-blanc

¹ Nous reprenons cette idée de suspens de Joaquim Augusto : « [a forma] está colocada num espaço de virtualidades: ou não se liga a mais nenhum significante (o texto suspende-se e a forma fica no espaço linguístico à espera de melhores oportunidades de uso) (...), AUGUSTO, Joaquim, Posfácio a *Causa Amante* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p. 180.

Ainsi, lorsque le lecteur se retrouve face à un espace-blanc, soit il le remplit avec ses propres mots, soit il saute l'espace-blanc et il colle ce qui précède avec ce qui se suit immédiatement après le saut, soit il laisse en suspens ce qu'il a lu jusqu'à ce qu'il trouve un élément auquel il puisse le raccorder.

La bifurcation représente un mouvement unique qui se divise.

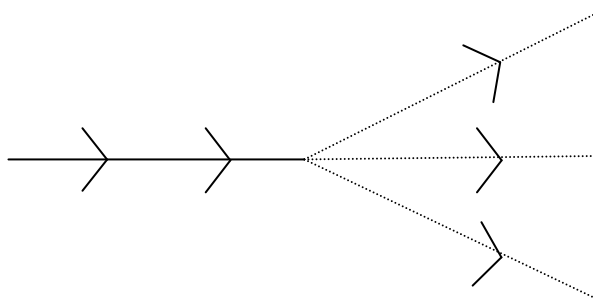


Figure 12. La bifurcation

Toutefois, il est aussi possible de penser de manière inverse, c'est-à-dire plusieurs voies qui se rencontrent. Dans ce cas précis, nous parlerons d'intersection.

2.2. L'intersection

L'intersection est un lieu de rencontre de deux plans ou de deux lignes au minimum. Nous pouvons représenter l'intersection de la manière suivante :

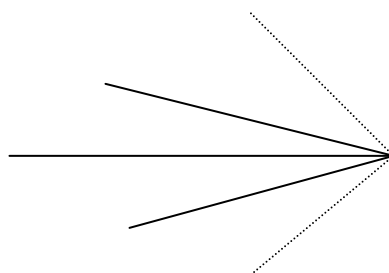


Figure 13. L'intersection

Ainsi, l'intersection représenterait une confluence de divers éléments ou de divers plans. En effet, lors de la première partie de ce travail, nous nous sommes intéressée à la manifestation des *voix énonciatives* et à un phénomène en particulier,

celui de l'imbrication des *voix énonciatives* (voir ci-dessus Partie I, Chap. 2.3.). À plusieurs reprises, les voix se superposent les unes aux autres créant ainsi un effet de simultanéité. Cette superposition correspond à une intersection. C'est, d'une certaine manière, comme si les voix affluaient vers un même point, une intersection qui formerait ainsi un nœud.

Il est un autre phénomène que nous avons déjà analysé et qui peut être, lui aussi, observé à la lumière de l'intersection : l'interpénétration du plan verbal et non verbal (chap. 2, 1.3). Le texte acquiert une dimension riche en alliant le verbal et le non verbal, ce qui a une incidence indéniable aussi bien dans la construction textuelle que dans la construction du sens.

Aussi bien la bifurcation que l'intersection participent à la ramification et engendrent des nœuds. Nous avons opté pour ce terme à la place d'unité ou à la place de passage, car comme nous l'avons déjà affirmé à plusieurs reprises, l'*écriture fragmentale* est en recherche d'équilibre, comme les systèmes ouverts. C'est une écriture en devenir et une écriture du devenir, pointant le « possible-à-chaque-instant », comme l'écrit Paul Valéry :

Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice de réel celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable.¹

La littérature a toujours cherché de nouvelles formes d'expression comme le souligne cette citation de Paul Valéry.² Ces nouvelles formes peuvent se rapprocher des fractals, comme nous allons le voir dans ce qui suit.

¹ VALÉRY, Paul « Fragments d'une mémoire d'un poème », dans *Oeuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p.1467.

² Il est indéniable que les années 60 ont influencé la recherche de nouvelles formes au sein de la littérature portugaise. En effet, le contexte socio-historique était fort particulier ; nous pouvons, en ce sens, mentionner le début de la guerre coloniale en 1961, les mouvements des étudiants en 1962, la disparition de la « Sociedade de Escritores » en 1965, la manifestation des étudiants en 1969 sous Marcelo Caetano, ou encore au niveau mondial, Mai 68 et la guerre du Vietnam.

3. Autosimilarité et Réplication dans l'écriture fragmentale portugaise

Italo Calvino a cherché à créer dans *Villes invisibles* une structure à facettes :

Si les *Villes invisibles* reste celui de mes livres où je crois avoir dit le plus de choses, c'est parce que j'ai pu concentrer en un unique symbole toutes mes réflexions, toutes mes expériences, toutes mes conjectures ; et parce que j'ai construit une structure à facettes où chaque court texte côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles.¹ (c'est nous qui soulignons)

Dans cette explication d'Italo Calvino, nous voyons que la structure textuelle est proche d'un prisme, d'un cristal² – structure à facettes – et que le système hiérarchique est suppléé par un système en réseau.

La théorie des fractals développée par Benoît Mandelbrot peut nous aider à mieux cerner la notion de facette.

3.1. Fractals : quelques repères³

En 1975, une œuvre du mathématicien Benoît Mandelbrot voit le jour : *Les objets fractals : forme, hasard et dimension*. Cette théorie est si nouvelle et si innovatrice que l'auteur invente un nouveau mot : fractal⁴, en référence aux objets qu'il allait étudier. B. Mandelbrot définit les fractals intuitivement :

¹ CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001, p. 118.

² (...) le cristal pourrait servir d'emblème à toute une constellation de poètes et d'écrivains. La taille précise de ses facettes, comme la propriété qu'il a de réfracter la lumière, fait du cristal un modèle de perfection qui m'a toujours paru emblématique. (Calvino, 2001, p.116.)

³ Soulignons que les fractals existaient déjà avant d'être théorisés. À cet exemple, nous pouvons citer, la musique de Bach en particulier ses *Contrepoints* dans lesquels il utilise le principe de canon – une phrase musicale est reprise par une deuxième voix en décalé dans le temps, ou encore les gravures de Katsushika Hokusai, en particulier *La grande vague au large de Kanawaga*, 1830.

⁴ « C'est un néologisme forgé par Mandelbrot en 1975 à partir du latin *fractus*, qui dérive lui-même du verbe *frangere* : casser, mettre en pièces, briser en fragments irréguliers. Fractal signifie fragmenté, fractionné, irrégulier, interrompu. » in BOUTOT, Alain, 1993, p. 31.

Se dit d'une figure géométrique ou d'un objet naturel qui combine les caractéristiques que voici. A) Ses parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées. B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, quelle que soit l'échelle d'examen. C) Il contient des « éléments distinctifs » dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme.

(Mandelbrot, 1995 : 154)

Il existe une notion fort importante qui règle les fractals, c'est la notion d'auto-similaire ou d'auto-similitude :

Elle signifie que tout morceau, en dehors de sa taille, a la même forme que le tout. Une petite branche d'arbre a la même forme qu'une grande branche. La forme des branches ne dépend donc pas de l'échelle à laquelle on l'observe.

(Dubois, Chaline, 2006 : 28)¹

La notion d'auto-similaire est proche de celle d'homothétie ou encore celle d'hologramme. Edgar Morin explique l'existence de trois principes dans la complexité du réel : 1) le principe dialogique, 2) le principe de récursion organisationnelle, 3) le principe hologrammatique. Le sociologue définit le troisième principe de la sorte :

Dans un hologramme physique, le moindre point de l'image de l'hologramme contient la quasi-totalité de l'information de l'objet représenté. Non seulement la partie est dans le tout, mais le tout est dans la partie. Le principe hologrammatique est présent dans le monde biologique et dans le monde sociologique.

(Morin, 2005, 97-101)

Les fractals se construisent par la répétition d'une figure, d'un hologramme puisque la partie a la même forme et/ou le même contenu que le tout.

Cette notion a quitté le champ mathématique et est entrée dans d'autres domaines. Elle fait partie de notre vie, de notre quotidien, comme le souligne Edgar Morin :

¹ DUBOIS, J., CHALINE, J., *Le monde des fractals*, Paris, Ellipses, 2006.

Les êtres vivants, dont les êtres humains à un suprême degré, sont complexes parce que tout en étant parties d'un tout, le tout est à l'intérieur de chaque partie. Le tout de l'univers est présent en chacun d'entre nous puisque nos organismes contiennent en eux les particules nées dans les premières secondes de l'univers.¹

Susan Condé réitère l'idée que les fractals sont présents en toute part, aussi bien dans le monde que dans le corps humain :

Pris au hasard, quelques exemples de la fractalité seraient la turbulence des nuages (...) Pensez à la ramification des poumons, des artères et des vaisseaux sanguins, ou aux réseaux labyrinthiques des neurones et des synapses dans le cerveau. Mais la fractalité ne se trouve pas seulement dans la nature. On la voit aussi dans la composition architecturale d'une ville, dans la prolifération de l'espace avec ses plis et ses détails, dans l'enchevêtrement serpentin des routes et des conduits ou les marbrures du trottoir sur lequel nous marchons.

(Condé, 2001 : 169)

3.2. Répétitions, thématique du miroir et processus de réplication

L'écriture peut être à son tour fractale, surtout si le processus de répétition participe à la construction du texte. Nous citons à nouveau Susan Condé :

Avec le temps, je me suis rendue compte que, malgré tous mes efforts, il était impossible d'imposer une structure cartésienne à ces écrits. J'ai donc décidé de laisser ces essais faire ce qu'ils semblaient déterminés à faire : vivre leur vie – le texte déploie-t-il par moments un langage autosimilaire, des récurrences d'images et de thèmes et des amas de détails renvoyant à une composition globale.

(Condé, 2001 : 20)

Susane Condé sous-entend que l'écriture peut recourir à des processus similaires à ceux des fractals. Nous nous inspirerons à notre tour des processus liés

¹ MORIN, Edgar, Avant-propos in CONDÉ, Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Paris, La Différence, 2001, p.12.

aux fractals¹ pour rendre compte des phénomènes de récurrences de termes et de thèmes se manifestant dans les textes de notre corpus.

Nous avons remarqué dans notre corpus la présence de répétitions de lexèmes ou d'énoncés, qui créent un effet d'écho au sein du texte. Observons quelques exemples :

perdeste para sempre a maravilhosa unidade do teu espírito

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 108, 120, 126)

dai-lhes senhor o descanso eterno entre os esplendores da luz perpétua,

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 232, 233, 234, 235)

Ces deux énoncés sont répétés plusieurs fois ponctuant le texte et fonctionnant comme leitmotiv.

Dans les exemples qui suivent, la répétition s'effectue surtout au niveau du lexème.²

neste céu tão escuro de uma nuvem que é toda a distância

céu que se prolongou do parêntesis anterior, céu

que veio vindo pelo céu

céu que se veio tornando esta cor sem relevo, céu

que é sufocação do mundo, céu

que a pouco e pouco invade o céu

olho para trás pelo retrovisor e vejo a claridade doente

da progressão do céu

à minha frente este céu de chuva cai agora à minha frente

transforma-se em som de queda , cede à terra

eis-me no interior do céu e não sou feliz

(Rui Nunes, *Que sinos dobram*, 73)

¹ Notre approche des fractals s'engage dans une voie métaphorique plutôt que dans une application telle quelle aux objets étudiés. Croyant au dialogue entre domaines différents, dans notre cas entre mathématique et linguistique, il est possible de recourir à des phénomènes et des instruments d'un domaine pour éclairer l'autre – c'est notre objectif avec le phénomène d'autosimilarité.

² Nous invitons le lecteur à lire ces exemples à voix haute, l'effet produit par les répétitions – écho – n'en sera que plus fort. C'est nous qui soulignons.

Dans cet extrait de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes, nous pouvons observer plusieurs formes de répétition¹, qui parfois se mêlent, comme c'est le cas de l'anaphore et de l'épiphore.

L'anaphore, au sens que lui donne Pierre Fontanier et Patrick Bacry, répète un élément identique en début d'énoncé, dans notre cas « céu », qui se suit immédiatement : « **céu** que se prolongou do parêntesis anterior, céu », « **céu** que se veio tornando esta cor sem relevo, céu ». L'épiphore, figure inverse de l'anaphore, répète, d'après les mêmes auteurs, « le mot à la fin de plusieurs membres successifs » : « que é sufocação do mundo, **céu/** que a pouco e pouco invade o **céu/** olho para trás pelo retrovisor e vejo a claridade doente da progressão do **céu** ». La répétition de « céu » en début et en fin de ligne inspire ainsi l'idée que le ciel envahit subitement l'espace et annonce une tempête. L'anaphore et l'épiphore martèlent le texte et suggèrent le son produit par la pluie en tombant sur la voiture.

Dans l'œuvre d'Olga Gonçalves, la répétition de « nem » constitue une anaphore et se manifeste tout au long de trois pages, comme nous pouvons le voir dans l'exemple ci-dessous.

nem sequer o rio a atravessar com água até ao peito
nem ponte nem máquina tombada na tua frente
nem emboscada por trás do charco por trás da lavra
nem medo de ir ao quimbo
nem choro esganado de criança adiantando as mães em fuga
nem chuva de fogo-fátuo e estrondo sobre destacamento
nem mata nua para pisar e fazer barulho
(...)

(Olga Gonçalves, *Ora Esguardae*, 117)

L'emploi de cette anaphore amplifie la difficulté de ce que le sujet a dû endurer durant la guerre : « que sabias tu da guerra?, diz, da guerra dura como maboque,

¹ Nous nous sommes appuyés sur FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997, pp.329- 331. et de BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, pp. 164-169.

conheces ?, fruto duro o maboque, ah não estiveste, não viste, não sofreste jornadas de fome/ nem sequer rio a atrevessar com água até ao peito (...).

Diz-se que este texto
Diz-se que este urso
Diz-se que este texto sofre por ser abandonado.
Diz-se que este texto não se fazia,
diz-se que este texto escrito é abandonado.
Diz-se só vendo, só vendo.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 50)

La répétition de « diz-se que » correspond au processus le plus connu de la répétition, en d'autres termes à l'anaphore. Celle-ci se manifeste en crescendo. En effet, nous remarquons que les deux premières lignes sont constituées de l'élément répété « diz-se que » et d'un groupe nominal : « este texto », « este urso », alors que dans les lignes suivantes en plus de « diz-se que » et du groupe nominal, il y a un groupe verbal : « sofre por ser abandonado », « não se fazia », « é abandonado ». Le recours à l'anaphore et l'utilisation de la forme indéfinie produit un effet d'incertitude et d'inachevé concernant le texte, accentué par la répétition de « só vendo ». Le texte avait du mal à être produit comme le confirme la ligne suivante: « O texto não se fazia, o fim do rosto de São João da Cruz aproxima-se ». (p.50.)

Nous terminerons avec un exemple extrait de *Rumor Branco* de Almeida Faria :

(...) vou ter frio sinto que vou ter frio sinto que já que vou ter esta noite frio do corpo
que me corta sinto já o frio do corpo sinto o meu corpo frio sinto o meu frio corpo frio
do frio que me faz suar frio do corpo só com frio de respirar de esperar frio de esperar
por nada frio de nada frio de mim sim frio de mim frio do frio da tua mão frio sim
assim de ti frio do não

(Almeida Faria, *Rumor Branco*, 67)

De tous les exemples choisis dans notre corpus, celui-ci est le plus surprenant. La répétition de « frio », « sinto », « corpo » donne l'impression d'un bégaiement, de

froid, de claquement de dents. Si nous devions souligner tous les lexèmes répétés – comme nous l’avons fait pour les autres exemples – le texte deviendrait illisible.

La répétition, qu’elle soit par anaphore ou par épiphore, peut aussi créer un effet de suspension, comme s’il n’y avait plus de progression qu’elle soit thématique ou temporelle. Ce phénomène se rapproche de celui analysé lors de la fragmentation textuelle et, plus précisément, de l’effet d’indétermination appartenant à la cohésion nominale et de celui de flottement, lié à la cohésion verbale.

La répétition et l’effet de suspension produisent dans le texte un développement non pas par progression mais par récursivité, telle l’autosimilarité au sein d’un fractal ou le processus d’un hologramme. En ce sens, nous pouvons parler de réplication pour expliquer ce phénomène. Ce terme provient de la génétique et correspond à un certain type de processus :

Le processus de réplication consiste à dupliquer le matériel génétique d’un organisme vivant [...] Il intervient lors de l’interphase, période du cycle cellulaire situé **entre** deux divisions cellulaires, de telle sorte que, lors de la division, chaque cellule-fille reçoit le même matériel génétique que la cellule-mère.¹ (c’est nous qui soulignons)

Ce qui nous intéresse dans la réplication est, d’une part, le fait que ce processus a lieu entre deux divisions (tout comme le rhizome et l’espace-blanc) et d’autre part, que les deux cellules mère- fille ont le même matériel, comme le fractal et l’hologramme. Au-delà des répétitions, la présence du lexème miroir participe aussi au processus de réplication.

La présence du lexème miroir a aussi attiré notre attention. Observons ces quelques exemples extraits des œuvres de notre corpus.

Olhou-se ao espelho, para ver como ficaria no retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exacta. Procurou debalde em todos os espelhos, nos espelhos oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no interior das caixas de pó-de-arroz e de “make-up”. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta.
[...]

¹ *Le Trésor Dictionnaire des Sciences*, (ss. SERRES M., FAROUKI N.), Paris, Flammarion, 1997, p.834-835.

ela deixava no fundo do espelho uma imagem fixa, parada, um simulacro, e andava, ela mesma, por outros lugares, à solta, conclui. (...) Não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes. O espelho é a segurança, o enquadramento. (...) Recusar os espelhos é deitar abaixo a sociedade e o mundo. Ninguém pode recusar os espelhos, fugir dos espelhos.

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 29-30)

A porte range. Quebra-se o espelho.

Quando o cabelo se afasta para trás o corpo se alonga e se endireita no espelho perdendo-se o desenho arredondado das ancas.

(Yvette Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 73-75)

De mim espelho do mundo, albergue de incêndios semiextintos.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 54)

Sorri a José, de José, que a está vendo no espelho com os seus olhos dela a fazer dele. Vista. Mary abre Antão os dois painéis laterais do grande tríptico convexo que é esse, espelho (...) as costas também ali multifacetadas no cristal biselado do outro espelho frontal emoldurado deco.

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 109)

E eu via-me, via-me tão minuciosamente que desejava desenhar-me, encher folhas brancas que não tirava do caderno, desenhos que eu nunca acabava porque eu já era outra.

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 96)

Eu e tão vário. Acompanhado, agora, por uma sombra mais palpável, terra próxima no seu movimento incessante, voz limpa a tua porque ouvir-te é distrair-me dos meus espelhos, debruçar-me em águas onde me revelo com mais nitidez, límpido lençol onde deposito palavras simples, gestos quotidianos, sensações diurnas

(Casimiro de Brito, *Pátria Sensível*, 225)

sem camisa olhava o espelho, que escolhi oval (...) Tive a vertigem do espelho em que o espelho sendo sempre espelho me aparecia como um catafalco, um doente na sua cama, mais precisamente, São João da Cruz, a morrer em Ubeda.

[...] um espelho seguinte anunciava-se lentamente

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 16-17)

Le miroir reflète une image, il y a ainsi création de deux images : la réelle et le reflet, équivalant à un hologramme. La présence marquée du lexème miroir tout au long des textes de notre corpus¹ fait en sorte que le texte acquiert une dimension géométrique, proche d'un prisme où chaque facette serait le reflet de l'autre, telle la structure textuelle conçu par Italo Calvino dans *Villes invisibles*. Le miroir participe à la dimension spatiale de l'*écriture fragmentale*.

Michel Beaujour souligne, dans le passage suivant, que le miroir ne contribue pas à la narration et qu'il laisse la « possibilité de renvois d'un lieu en un autre » ce qui permet le passage ou le saut d'un bloc textuel à un autre, sans rapport causal mais tout simplement par juxtaposition d'un bloc à un autre.

[...] le miroir est régi par une métaphore spatiale. Il fait parcourir au lecteur, en suivant un ordre qui n'est pas nécessairement celui des subdivisions du livre, les compartiments d'un « espace » ou d'une topique. [...] Le *miroir* ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une représentation des choses, ou du sujet qui les connaît, tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu en un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus. Le miroir est donc en principe une forme d'ajout spatiale ouverte : ouverture à une invention ultérieure.²

Pour terminer la partie sur les configurations linguistiques et textuelles, nous glanerons, dans ce qui suit, quelques liens existant entre l'*écriture fragmentale* et l'hypertexte.

3. L'*écriture fragmentale* : à la croisée de l'hypertexte

Le terme hypertexte peut porter à confusion. En effet, beaucoup de significations lui sont associées. Est-ce un genre textuel, un support, un dispositif, un système informatique ? Une chose est certaine, nous sommes dans l'ère des nouvelles technologies et l'internet fait partie de notre quotidien.

¹ Notre travail ne prétend pas être exhaustif, nous avons choisi quelques exemples illustratifs de la présence du lexème miroir.

² BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p.31.

Pour définir ce qu'est un hypertexte, il nous faut revenir sur le projet développé par Ted Nelson¹ appelé Xanadu. Ce projet a comme objectif la conception d'un hypertexte et, comme l'explique Jean Clément, l'hypertexte est un outil et un dispositif permettant de gérer une grande quantité de documents :

Le but ultime de Xanadu est de construire un système universel de publication en hypertexte: en d'autres termes, une bibliothèque virtuelle capable d'accueillir une infinité de documents, dans lesquels on pourra se déplacer librement grâce aux liens hypertextuels, et dont les auteurs seront rémunérés automatiquement grâce à un "mécanisme de micro-paiement de royalties".²

L'utilisateur de l'hypertexte a un rôle particulier puisqu'il devient « acteur de sa recherche, un explorateur équipé d'outils d'orientation ».

Il est intéressant de voir que le terme hypertexte dénote que chaque élément est relié aux autres de manière implicite ou explicite. L'idée d'interconnexion a été reprise par les théoriciens littéraires comme ce fut le cas de Gérard Genette. Il conçoit l'hypertexte comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte ».³ Ainsi le texte dérivé est l'hypertexte et le texte antérieur l'hypotexte.

L'hypertexte a déjà fait son entrée dans les études linguistiques. Nous pouvons mentionner à ce propos, l'article très éclairant d'António Carlos Xavier qui définit ainsi l'hypertexte :

Por hipertexto entendo ser uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e acondiciona à sua superfície formas outras de textualidade.

(Xavier, 2005: 171)⁴

¹ Ted Wilson est informaticien, artiste et écrivain. Il a publié en 1974 *Lib/Dream Machines* et en 1980 *Literary Machines*.

² in <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/fiction/table.html>, consulté le 26 octobre 2006. Nous n'indiquons pas le numéro de page car cette citation provient d'un site internet.

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁴ XAVIER, António Carlos, « Leitura, texto e hipertexto », in *Hipertexto e géneros digitais*, (Marcuschi, L.A., Xavier, A. C.) Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2005.

L'hypertexte a un support informatique alors que l'écriture a un support en papier. Malgré cette différence, nous retrouvons quelques points en commun. Jean Clément avance l'idée de proto-hypertexte, les textes fragmentaux se situeraient dans cette lignée :

La nouveauté du concept ne permet pas encore de le dégager d'un certain flou. D'une façon très générale, on pourrait le définir comme un texte non linéaire qui peut être parcouru en sautant d'un fragment à l'autre grâce à des liens explicites. Mais les incertitudes de la terminologie étendent le concept tantôt à un dispositif informatique général d'écriture/lecture (le système), tantôt aux produits qu'il engendre (les textes). [...] À s'en tenir à la définition générale, on trouve dans la littérature pré-informatique des textes hypertextuels avant la lettre, qu'avec le recul on pourrait qualifier de proto-hypertextes.¹

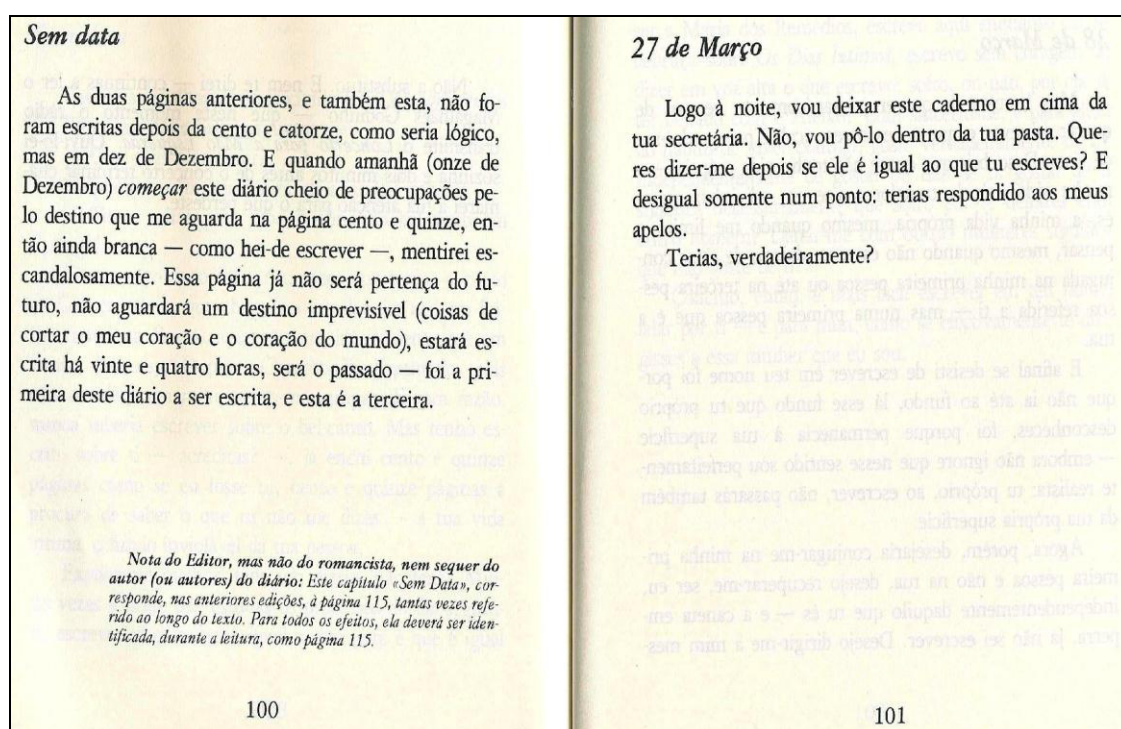
Un des éléments caractéristique des hypertextes de papier est la volonté de rompre avec la linéarité matérielle du livre qui impose à la lecture un certain ordre. Jean Clément cite plusieurs œuvres comme étant des proto-hypertextes². Lors de l'analyse de la bifurcation, il a été mis en avant la possibilité de plusieurs modes de lecture caractéristiques de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes, *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, ou encore *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito.

Remarquons que ce phénomène se manifeste aussi dans *Bolor* de Augusto Abelaira. Dans *Bolor*, les dates sont un élément important dans la construction temporelle et textuelle puisque c'est un journal intime. Suivant la linéarité imposée par la production linguistique, par la temporalité et par l'espace lorsque nous écrivons, il est normal de trouver dans un journal intime des dates qui se suivent, ainsi que des pages numérotées à la suite les unes des autres. Cependant, lorsque nous observons *Bolor*, nous remarquons que cette linéarité est rompue. En effet, le

¹ CLÉMENT, Jean, « Fiction interactive et modernité », in *Littérature*, n°96, 1994, Paris, Larousse, consulté sur <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/fiction/table.html>, le 26 octobre 2006.

² *Vie et opinions de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavic, *La Boucle* de Jacques Roubaud.

journal commence le 11 décembre et il y a un suivi du calendrier régulier comme le prouvent ces dates : « 11 de Dezembro », « 13 de Dezembro », « 14 de Dezembro », « 18 de Dezembro » (...) « 20 de Março », « 23 de Março », « 24 de Março ». La page 100 n'a pas de date, comme nous pouvons le voir sur l'exemple ci-dessous. Le texte explique que la page précédente et celle-ci ont été écrites le 10 décembre, c'est-à-dire un jour avant le début de l'écriture du journal, qui a débuté le 11 décembre.



(Augusto Abelaira, *Bolor*, 100-101)

Pour suivre la linéarité temporelle, il faudrait commencer le livre à la page 100 puis revenir en début de livre.

La disposition des dates dans *Os Guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão est une invitation à lire de manière non linéaire mais par saut ou par le hasard des pages. En effet, on passe du « dimanche, un » (pt. « domingo, um »), à la p.7, au « samedi, trois » (pt. « sábado, três »), p.8, puis au « lundi, quatorze » (pt. « Segunda, catorze »), p.9, et ainsi de suite, sans aucune logique temporelle apparente.

La configuration de *Rumor Branco* en sept fragments distincts permet aussi une lecture non linéaire. En effet, le septième fragment unit les autres¹. Ainsi, il n'est pas nécessaire de commencer par le premier fragment puisque la linéarité n'est pas constitutive du texte.

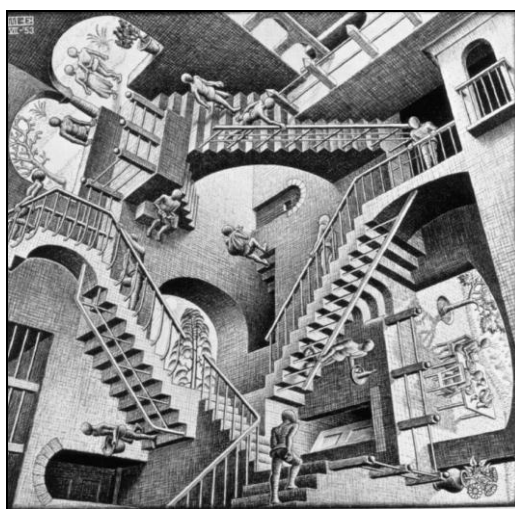
Tous ces agencements textuels – bifurcations, lectures non linéaires – donnent au lecteur un rôle actif dans la construction textuelle - construction du sens. Comme nous l'avons affirmé précédemment, les textes de notre corpus ne racontent pas une histoire, mais des moments, des fragments d'histoire, il n'y a ni début, ni milieu, ni fin.

L'important n'est pas forcément ce qui est dit mais le parcours que l'on y fait – qu'il soit linéaire en suivant les pages ou par sauts de bloc textuel en bloc textuel.

En écho avec l'épigraphe de ce chapitre, extraite du *Rhizome* de G. Deleuze et F. Guattari : « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir », nous pourrions dire que lire n'a rien à voir avec signifier mais avec arpenter, cartographier même des contrées à venir.

C'est ce que nous propose le dessin d'Escher, ci-dessous, intitulé « Relativity ».

Nous ne savons par où commencer, ni par où rentrer.



M.C. Escher, Relativity, 1953²

¹ Voir ci-dessus Partie I. chap.3., 2.3.2.

² Avec l'aimable autorisation de The M.C. Escher Company - the Netherlands. All rights reserved. Used by permission. www.mcescher.com.

La non hiérarchisation des textes fragmentaux donne au lecteur la liberté de choisir.

Os trabalhos de Bolter, Landow, Lévy (1993), Rouet (1996), Snyder, entre outros, são unânimes em reconhecer a natureza não-linear do hipertexto. Em relação ao texto convencional, o hipertexto não impõe ao leitor uma ordem hierárquica de partes e seções a serem necessariamente seguidas. Há na tela um esboço com caminhos sugestivos, totalmente “violáveis”, pois um dos princípios fundamentais que norteiam os construtores de hipertextos é otimizar ao máximo as escolhas de trilhas no ciberespaço, multiplicando, dessa forma, as opções de perspectivas do usuário.

(Xavier, 2005: 173)

Partant de tout ce que nous avons vu précédemment, nous considérons les textes fragmentaux comme des œuvres ouvertes¹ offrant au lecteur la liberté de choisir son parcours. Umberto Eco écrit :

La poétique de l'œuvre « ouverte » tend, dit Pousseur, à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre.²

Dans l'hypertexte, on peut choisir quel chemin parcourir, quel lien (ang. « link ») suivre. Dans l'*écriture fragmentale*, le lecteur a un rôle³ à jouer puisque les énoncés inachevés, les espaces-blancs, les bifurcations invitent le lecteur à remplir, ou à additionner ce qui manque – si toutefois il manque quelque chose.

Pour conclure cette partie sur l'architecture du texte en réseau, nous avons choisi de citer Jean-Pierre Changeux.

Abordons d'abord la question de l'architecture d'ensemble. Il existe tout d'abord une architecture de fonctionnement « en parallèle » ; c'est-à-dire que l'information est traitée de manière simultanée par des aires multiples. C'est le cas, par exemple, des nombreuses cartes engagées dans la perception visuelle qui traitent, en même temps,

¹ Nous pensons bien évidemment à l'œuvre de Umberto Eco (1965).

² ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.18.

³ Nous développerons ce point dans la troisième partie.

des informations sur les couleurs, les formes et les reliefs, des objets observés. Mais il existe également une organisation hiérarchique. C'est une idée importante : je défends une thèse, déjà ancienne, selon laquelle l'encéphale est structuré en niveaux d'organisation, qui sont autant de niveaux de complexité. Ces niveaux d'organisation vont de la molécule à la cellule, de la cellule aux circuits élémentaires de neurones, puis des réseaux de circuits à des organisations de plus en plus globales ; en quelque sorte, des réseaux de réseaux.¹

La notion de réseau rapproche l'architecture textuelle de celle du cerveau. Ce qui nous a frappé dans les propos de Jean-Pierre Changeux est le fait que le cerveau fonctionnerait selon deux modalités, l'une en réseau et l'autre hiérarchique.

Comme nous avons pu démontrer tout au long de ce chapitre, le texte fonctionnerait lui-aussi selon ces modalités. La plus connue et la plus étudiée est la structure hiérarchique. Or, il s'avère nécessaire de reconnaître la structuration en réseau des textes et d'en étudier le fonctionnement.

Conclusion

En conclusion de cette deuxième partie où nous avons étudié les configurations de la fragmentation, nous nous proposons de présenter la fragmentation sur un continuum dont les deux pôles seraient la fragmentation graphique et la fragmentation textuelle. Cette représentation du continu nous permettra de visualiser le degré de fragmentation des œuvres les unes par rapport aux autres.

¹ Entretien avec Jean-Pierre Changeux, « Le cerveau et la complexité » in *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 1999, pp.55-56.

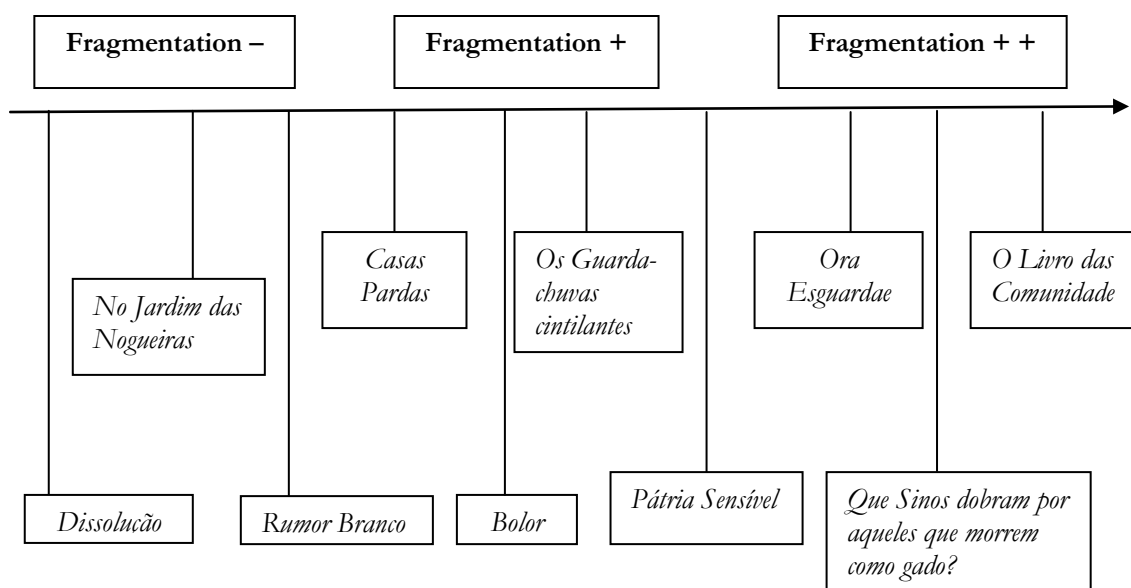


Figure 14. *Continuum* du degré de fragmentation des œuvres

Ainsi, l'œuvre présentant le plus de caractéristiques fragmentées – aussi bien sur le plan textuel que graphique – est *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol et celle présentant le moins de caractéristiques fragmentées, *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues.

Nous terminerons cette partie avec les mots de Paul Valéry¹ : « La littérature n'est l'instrument ni d'une pensée complète, ni d'une pensée organisée. »

Ce manque de complétude et ce manque d'organisation contribue à la richesse et à la complexité de la littérature et offre au lecteur un espace d'évasion et de construction – que nous tâcherons d'analyser dans la troisième partie.

¹ VALÉRY Paul, *Ego scriptor. Poèmes abstraits*, Paris, Gallimard, 1992, p.160.

Partie III
PARCOURS INTERPRÉTATIFS DANS L'ÉCRITURE
***FRAGMENTALE* PORTUGAISE CONTEMPORAINE :**
DE LA COHÉRENCE AU RYTHME TEXTUEL

Dans cette troisième et dernière partie, nous tâcherons de répondre à la question suivante : comment se construit le sens dans les textes fragmentaux et plus particulièrement dans un corpus d'œuvres de la littérature portugaise contemporaine ?

Dans le premier chapitre, nous puiserons dans la théorie sémiotique d'Umberto Eco, dans l'herméneutique de Paul Ricœur, ainsi que dans la sémantique générale de Bernard Pottier et la sémantique interprétative de François Rastier les éléments qui nous permettront de délimiter le concept de parcours interprétatif. Nous transposerons les réflexions théoriques sur les données textuelles de notre corpus.

Puis, dans le deuxième chapitre, nous nous attacherons à la notion de cohérence, qui correspond d'un certain point de vue à la compréhension textuelle. L'étude d'un instrument conceptuel en particulier – l'inférence – nous permettra de mettre en avant une des richesses de l'*écriture fragmentale*, en d'autres termes, la dimension non strictement verbale, sur la base de l'étude des œuvres de la littérature portugaise que nous avons choisies.

Enfin, lors du troisième chapitre, nous nous intéresserons de près au rythme linguistique de *Dissolução* d'Urbano T. Rodrigues et d'*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, car ces deux œuvres nous semblent représentatives de notre corpus.

Chapitre 1. Délimitation du concept de parcours interprétatif

On ne triomphe du sens que d'une façon gênante, constamment troublée, intermittente.

Raymond Roussel, *L'inconsolable, comment j'ai écrit certains de mes livres*.

L'objectif de ce chapitre, comme son titre l'indique, est de délimiter la notion de parcours interprétatif. Le terme parcours manifeste l'idée que le lecteur a plusieurs possibilités pour construire le ou les sens du texte, et ce, à partir d'indices linguistiques et textuels, mais aussi à partir de certains facteurs extérieurs au texte, tels que le contexte socio-historique au sein duquel se fait la lecture, l'objectif de celle-ci, l'individualité du lecteur, entre autres.

Nous nous proposons d'explorer divers domaines ayant trait à l'interprétation et à l'herméneutique afin de délimiter la notion en question.

Pour cette partie, et dans le but d'étudier les textes dans leur globalité, nous nous proposons de choisir deux œuvres de notre corpus : *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues et *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol.

Ce choix s'explique par le fait que *Dissolução*, selon l'axe de fragmentation présenté en conclusion de la deuxième partie, est le texte le moins fragmentaire et *O Livro das Comunidades*, le plus fragmentaire. Ainsi, les parcours interprétatifs dont nous rendrons compte correspondront au pôle le moins fragmentaire et au pôle le plus fragmentaire de notre corpus.

Toutefois, nous ne manquerons pas d'illustrer nos propos tout au long de cette dernière partie de la thèse par des extraits des autres œuvres du corpus choisi. Cela nous permettra de contribuer non seulement à une meilleure connaissance des textes fragmentaux de la littérature portugaise contemporaine mais aussi au développement de la réflexion théorique ouverte à l'interdisciplinarité sur le texte et les études textuelles.

Faire des choix sous-entend prendre des risques. Lorsque nous choisissons de faire une délimitation du champ d'étude à deux œuvres de notre corpus, *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues et *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, le risque est présent. Comme réaction et critique, nous nous attendons à ce que l'on

nous dise que notre étude n'a pas le souci d'exhaustivité et qu'elle n'est pas représentative de ce que nous avons dénommé *écriture fragmentale*. En ce sens, quelques clarifications méritent d'être faites.

Tout au long de ce travail, nous ne cherchons pas l'exhaustivité, car ce qui nous intéresse est la singularité de la fragmentation dans la littérature portugaise contemporaine, comme phénomène et de *l'écriture fragmentale* en tant que genre. La singularité demande que l'on s'attache au détail et que le travail d'observation et d'analyse soit fait en profondeur, d'où notre délimitation à deux œuvres de notre corpus, qui à notre avis sont représentatives de *l'écriture fragmentale*.

La représentation que nous avons des objets, quels qu'ils soient, ne se fait pas par rapport aux limites, aux bornes qu'ils entretiennent mais plutôt par rapport à l'étendue sur laquelle ils se manifestent, d'où l'utilisation de la notion de *continuum*. C'est pour cela que notre conception de *l'écriture fragmentale*, en rapport avec nos choix, restrictions liées à ces choix et en lien avec notre travail d'analyse, se situe sur un axe – un continuum – sur lequel se positionne au pôle le moins fragmentaire – *Dissolução* d'Urbano T. Rodrigues – et au pôle le plus fragmentaire – *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol.

Une dernière clarification, à laquelle nous tenons particulièrement, est en rapport avec le fait que les objets ne sont pas étanches, qu'ils sont ouverts (au sens de système ouvert) et en interaction avec ce qui les entoure – que ce soit des objets de même nature ou avec le contexte socio-historique, la dimension individuelle ou sociale – en ce sens *l'écriture fragmentale* maintient des liens avec d'autres genres textuels, tels que le roman, le journal intime fictif, les fragments.

1. Point de vue de l'herméneutique réflexive

Les travaux de Paul Ricœur se rattachent à la phénoménologie et à l'herméneutique. Le philosophe définit l'objectif de l'herméneutique en ces termes :

[...] qu'elle peut être la tâche première de l'herméneutique ? Elle est, selon moi, de chercher dans le texte lui-même, d'une part la dynamique interne qui préside à la

structuration de l'œuvre, d'autre part la puissance de l'œuvre de se projeter hors d'elle et d'engendrer un monde qui serait véritablement la « chose » du texte. Dynamique interne et projection externe constituent ce que j'appelle le travail du texte. C'est la tâche de l'herméneutique de reconstruire ce double travail du texte.¹

(Ricœur, 1986 : 36)

Nous nous approprions les termes de P. Ricœur : dynamique interne et projection externe. En effet, lors de la première partie, nous nous sommes attachée à la manifestation d'un « je » et en particulier à la dislocation JE → AUTRE, ceci correspond, dans une certaine mesure, à la projection externe. Dans la deuxième partie, la caractérisation des divers types de fragmentation montre le dynamisme interne de l'*écriture fragmentale* portugaise prise entre un mouvement de rupture/recommencement, discontinuité/continuité. L'étude des textes de notre corpus, qui a conduit notre réflexion théorique, nous permet également d'en présenter des illustrations.

1.1. Interprétation en tant qu'appropriation

L'interprétation est vue au sein de la philosophie réflexive comme un acte d'appropriation qui permet une meilleure connaissance de soi :

Par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre.

(Ricœur, 1986 : 170)

Nous retrouvons cette réflexion dans *Temps et Récit III*, sous d'autres termes :

Le travail de lecture est une opération de refiguration, grâce à laquelle l'œuvre de fiction contribue à une compréhension plus riche et plus profonde de la réalité elle-même.²

¹ RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

² RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985, p.367.

Écrire, lire et interpréter permet, dans une optique réflexive, de mieux se connaître et connaître ce qui nous entoure.

[...] bref, dans la réflexion herméneutique – ou dans l'herméneutique réflexive –, la constitution du soi et celle du sens sont contemporaines.

(Ricœur, 1986 : 171)

L'herméneutique réduit la distance culturelle, luttant contre « l'éloignement du système de valeurs sur lequel le texte s'établit ». Ainsi, on peut dire que, par l'acte de lecture, le sens du texte est actualisé. Il y a harmonie entre ce qui est transmis par le texte, et qui fait partie du passé, et ce qui est ajouté par l'interprétation et fait partie du présent.

La lecture peut être vue comme étant une tentative de réponse à l'interrogation posée par l'acte d'écrire :

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspense, s'abstient de répondre. La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés les sens passent, la question demeure.

(In Roland Barthes, *cité par Umberto Eco 1965: 17 note 2.*)

Dans notre corpus, nous avons remarqué la présence d'un métadiscours, qui correspond à une interrogation sur l'acte d'écrire. Observons ces extraits de *No jardim das Nogueiras* d'Yvette K. Centeno:

Início do romance com Eva a principal figura feminina. Depois entrarão ainda a casa o pinhal a mãe o pai os guardas etc., etc.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 19)

O romance é um puzzle. Dos pequenos bocados acabarei um dia por conseguir fazer um todo.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 45)

Organizo o livro ao mesmo tempo que organizo o destino com todo o material que está gravado. Parece fazer sentido. Não é um romance é uma teia. Uma tapeçaria ?

Digo ao João David : não é só a linguagem são as formas as formas de narração que é preciso rebentar. As artes plásticas e a música neste aspecto estão muito mais avançadas do que a literatura.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 55-56)

Reunir os cadernos as folhas soltas que tenho. Recopiar tal e qual sem grande interferência. Depois calmamente reler. Não devo impacientar-me quando escrevo.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 60)

Manter as iniciais? Não são pessoas são vozes. E todas culminarão numa só ou de mulher ou de homem não sei bem. De ambos? Ainda não explorei a hipótese do andrógino.

(Yvette K. Centeno, *No jardim das Nogueiras*, 67)

Ces réflexions intègrent la première partie de l'oeuvre. Nous remarquons que les réflexions métadiscursives sur la création de l'oeuvre prennent effet dans le texte. À la page 75, nous pouvons lire : “Pensam o que anda ela a fazer por aqui a estas horas. Não sabem que sou homem. Pensam é arriscado uma mulher sozinha no pinhal.” Dans cet extrait, nous remarquons que l'hypothèse de l'androgyne se manifeste au sein de cette imbrication entre l'apparence féminine « anda ela a fazer », « uma mulher sozinha » et la voix masculine « não sabem que sou homem ».

1.2. « Arc herméneutique » (Paul Ricœur)

Afin d'expliquer son objectif qui est l'« arc herméneutique », P. Ricœur part de la distinction entre l'explication et la compréhension établie par Dilthey. Celui-ci, en réaction à l'herméneutique romantique de Schleiermacher et afin d'objectiver et d'éliminer tout romantisme au sein de la science, propose de séparer la science de la nature liée à l'explication et la science de l'esprit liée à la compréhension. P. Ricœur écrit :

La région de la nature est celle des objets offerts à l'observation scientifique et soumis depuis Galilée à l'entreprise de mathématisation et depuis John Stuart Mill aux canons de la logique inductive. La région de l'esprit est celle des individualités psychiques dans lesquelles chaque psychisme est capable de se transposer. La compréhension est telle un psychisme étranger.

(Ricœur, 1986 : 159-160)

Le concept de lecture, selon P. Ricœur, permet de dépasser la dichotomie explication vs compréhension. Deux dynamismes se manifestent dans la lecture : 1) « rester dans le suspens du texte, le traiter comme un texte sans monde et sans auteur ; alors nous l'expliquons par ses rapports internes, par sa structure » 2) « nous pouvons lever le suspens du texte achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante ; alors nous l'interprétons. » (Ricœur, 1986 : 163) La lecture est la dialectique de ces deux attitudes.

Cherchant à relier les actes d'explication et d'interprétation, P. Ricœur propose de replacer ces deux actes sur un « unique arc herméneutique », en intégrant les propositions de l'explication et de l'interprétation. L'interprétation est envisagée comme étant un processus, ainsi, toujours selon P. Ricœur, le « dire de l'herméneute est un re-dire qui réactive le dire du texte. » (Ricœur, 1986 : 174). La destinée du texte s'achève dans l'acte de lecture où explication et interprétation se réunissent.

Une différence d'optique entre les propos de P. Ricœur et notre objectif doit être soulignée dès maintenant. Le philosophe définit l'acte d'expliquer comme étant l'acte de « dégager la structure c'est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte » (Ricœur, 1986 : 175). Quant à nous, nous mettons l'accent sur une conception dynamique du texte, de sorte que le rôle de l'interprétant que nous cherchons à déceler est celui qui vise les mouvements inhérents au texte.

Dans ce qui suit, nous nous attèlerons à mettre en avant quelques points nous permettant de comprendre l'interprétation d'un point de vue sémiotique à partir des travaux d'Umberto Eco.

2. Point de vue sémiotique

Umberto Eco, lors de sa définition sur la poétique et sur l'« œuvre ouverte » a pris en compte deux facteurs : la production et la consommation correspondant aux deux mouvements d'une œuvre. Un artiste, lorsqu'il projette une opération productive, projette aussi un type de consommation. Étant donné que les œuvres ont changé de perspective, surtout depuis le XX^e siècle, celles-ci s'en trouvent modifiées par la prise en compte de l'existence de l'interprétant :

(...) Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. ¹

(Eco, 1965 : 17, note 2)

U. Eco précise, en reprenant Pousseur², que l'« œuvre ouverte » a transformé le statut d'interprète :

La poétique de l'œuvre « ouverte » tend, dit Pousseur, à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre.

(Eco, 1965: 18)

L'œuvre ouverte s'appuie sur une collaboration théorique et mentale entre le créateur et l'interprète. Le lecteur doit interpréter un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée.

Umberto Eco classe les œuvres selon leur degré d'ouverture. Pour les œuvres plus ouvertes, il utilise l'expression d'« œuvre en mouvement ». Dans ce type

¹ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

² *La nuova sensibilità musicale* in « Incontri musicali », n°2, mai, 1958, p.25 ; repris sous le titre *Vers un nouvel univers sonore* in « Esprit », janvier 1960, p. 52. cité par Umberto Eco, 1965, p. 18.

d'œuvres, l'espace d'interprétation est beaucoup plus grand, la collaboration avec le créateur est quasi-matérielle. Le lecteur contribue donc à la construction de l'œuvre.

Un des exemples concrets de cette création matérielle, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre de la partie II, est la possibilité qu'a le lecteur face à l'espace-blanc : soit sauter, n'attacher aucune importance à cet élément sémio-graphique, soit coller avec ce qui suit, soit remplir avec ses propres mots. Cette dernière possibilité reflète la possible matérialité de la création.

Ainsi, nous considérons les textes fragmentaux comme des œuvres ouvertes parce que le récepteur joue un rôle dans la construction textuelle et dans la construction du sens, de par la place de l'indétermination, de l'inachèvement et de la discontinuité dans l'*écriture fragmentale*.

La lecture est un acte de coopération. Cette idée avait déjà surgi dans l'*Oeuvre Ouverte* (1965). En effet, ce qu'Umberto Eco appelait œuvre ouverte était une œuvre qui laissait une place de choix à l'interprétant et dans notre cas au lecteur. Il a été admis qu'il existe différents degrés dans les œuvres ouvertes ; le fait qu'elles soient plus ou moins ouvertes sous-entend que l'interprétant aura plus ou moins de place.

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc (...)¹

et, un peu plus loin,

« Le texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »²

Or, ce qui est indéniable est qu'un texte par sa capacité communicative et par sa potentialité significative postule son destinataire : le texte est émis à l'intention d'un récepteur capable de l'actualiser.

Actualiser un texte, c'est en quelque sorte le compléter. L'actualisation équivaut à combler, à remplir les interstices, les espaces blancs. Pour visualiser, ce

¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Seuil, 1985, p. 66.

² *Ibidem*, p. 67.

processus effectué durant l'interprétation, nous faisons appel au schème analytique de B. Pottier (1992 : 109), que nous transposons comme suit :

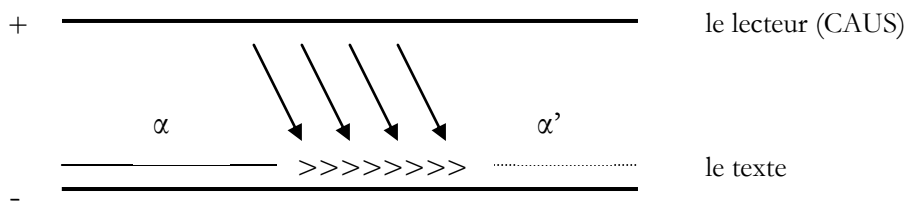


Figure 15. Schème analytique de l'actualisation d'un texte par le processus de lecture

Dans la représentation mentale, les comportements peuvent relever – toujours d'après B. Pottier (1992 : 108) – du STATIF ou de l'EVOLUTIF¹. Ce dernier marque un changement. Comme nous pouvons le voir dans le schème ci-dessus, il y a un passage de la propriété α à la propriété α' . Ainsi, α correspond au texte avant d'être lu et α' au texte après avoir été lu et actualisé.

De plus, le changement peut être naturel ou causé. Dans notre cas, c'est le lecteur qui est à la source de ce changement - représenté par les flèches descendantes – le lecteur agissant, correspond au CAUSATIF.

Quel type de lecteur est celui qui lit des œuvres fragmentales ? Il faut tout d'abord distinguer « lecteur modèle » et « lecteur empirique ». U. Eco met en avant cette distinction en affirmant: « ce dernier peut choisir entre coopérer ou non ». Le « lecteur empirique » a la liberté de choix : soit il interprète le texte selon son bon vouloir et là il fait violence au texte, soit il accepte le pacte « auteur-lecteur » et coopère afin d'actualiser le texte.

Le lecteur auquel s'attend l'auteur de l'*écriture fragmentale* est un lecteur coopératif. Dans le cas d'*Ora Esguardae* d'Olga Gonçalves, le lecteur est interpellé dès le début de l'œuvre par l'utilisation de la deuxième personne du pluriel

¹ Bernard Pottier explicite le statut de l'évolutif et ou du statif en ces termes : “Le statut STATIF désigne toute permanence dans le temps sans changement envisagé: à tout moment la caractéristique ou la relation reste identique: *il est gentil, il neige, je me promène, je réfléchis au problème, j'écris* en seraient des manifestations discursives en français. [...] Le statut EVOLUTIF marque un changement: la caractérisation ou la relation se modifie explicitement avec le temps: *cela devient intéressant, il a cessé de neiger, je me lève*. Le changement peut être lent ou soudain (large ou étroit), 1992, p. 108.

«regardez » dans « Mais je me tais. Regardez plutôt » (pt. “Mas calo-me. Antes olhai.”, p.13)

Augusto Abelaira, dans *O Triunfo da morte*, exprime le besoin d’avoir des complices:

[...] no meu espírito se meteu a ideia do livro, a ideia dos leitores [...]. Um acto solidário, um prazer que vive da relação com os outros. Em resumo: procuro cúmplices, procuro cúmplices! ¹

Dans *Um Único Animal Que ?*, on peut lire la description du lecteur recherché par le narrateur de l’œuvre :

[...] não desejo leitores, homens sem rosto e no plural, impessoais, o chamado público, entidade invisível e desconhecida, [...] consumidores distraídos de todas as palavras ²

Le lecteur recherché par Augusto Abelaira doit aller dans les interlignes : “sinal das entrelinhas [...] só elas constituem o verdadeiro texto”.³

Dans *O Livro das Comunidades*, à la première page, nous pouvons lire:

Eu leio o livro assim :

bá três coisas que metem medo: a primeira, a segunda e a terceira.

A primeira chama-se vazjo provocado, a segunda é dito o vazjo continuado, e a terceira é também chamado o vazjo vislumbrado.[...] Este livro é um processo de mutantes, fisicamente escoreitos. É um processo terrível.

Convém ter medo deste livro.

A. Borges

Jodoigne, 4 de Janeiro de 1977

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 10)

¹ ABELAIRA, Augusto, *O Triunfo da Morte*, Lisboa, Sá da Costa, 1981, p.3.

² ABELAIRA, Augusto, *O Único Animal Que?*, Lisboa, O Jornal, 1985, pp.16-17.

³ ABELAIRA, Augusto, 1985, p. 265.

Dès que nous ouvrons le livre, nous avons l'indication de quelqu'un - A. Borges – sur la manière dont il lit le livre. Ce qui ressort de cette citation, c'est la peur. Le lecteur, après avoir lu ce passage, est en quelque sorte conditionné, la peur accompagnera sa lecture. D'ailleurs, la peur est le sentiment qui termine cette œuvre :

Era o fim do texto, mas fim provisório.

Recomeçou na manhã seguinte o diálogo com o novo ser, diálogo mudo constituído por olhares, carícias, ausências, pensamentos, sorrisos e medo.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 76)

Une des *voix énonciatives* d'*O Livro das Comunidades* explique que l'acte de lecture est proche de celui de couvrir le texte lu avec son propre texte, celui géré par la lecture – interprétation.

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 57)

Comme nous l'avons vu lors de la représentation de la lecture par le schème analytique de B. Pottier, il y a un passage de la propriété α , avant la lecture, à la propriété α' , après la lecture. Ce passage peut être comparé à l'acte de « couvrir » un texte avec son propre texte, comme le souligne Maria Gabriela Llansol.

Remarquons que les descriptions données par les auteurs tiennent du « lecteur modèle », c'est-à-dire de celui conçu par l'auteur durant la création de l'œuvre. En ce qui nous concerne, nous cherchons à définir un lecteur/récepteur se situant à un niveau de l'interprétation critique ou sémiotique, se distinguant de l'interprétation sémantique ou sémiosique, au sens d'Umberto Eco :

L'interprétation sémantique ou sémiosique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation

critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres alternatives).¹

(Eco, 1992 : 36)

L'objectif de ce chapitre est d'expliquer comment le texte peut produire les interprétations sémantiques. À notre avis, les structures ne sont pas suffisantes pour appréhender l'interprétation, il faut aussi tenir compte des éléments extérieurs au texte, comme le contexte, c'est-à-dire, le monde référentiel auquel le texte renvoie et, bien sûr, le co-texte linguistique plus ou moins élargi, avec ses réseaux de sens à multiples effets.

Dans ce qui suit, nous tâcherons de construire notre cadre théorico-méthodologique d'un point de vue linguistique. Pour ce, nous nous appuierons sur les parcours communicatifs tels que B. Pottier les conçoit et sur la sémantique interprétative de F. Rastier afin de présenter notre propre proposition concernant les « parcours interprétatifs ».

3. Point de vue linguistique

3.1. Parcours communicatifs

3.1.1. Conceptualisation et sémiotisation

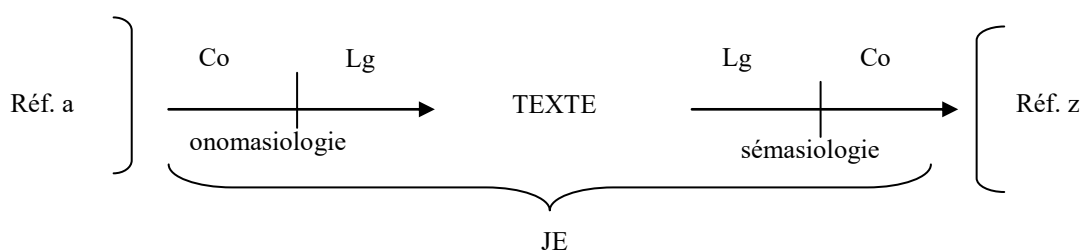
L'une des particularités et des richesses des travaux de B. Pottier est l'utilisation de schémas, permettant de visualiser l'intention du producteur ou du récepteur, transmettant ainsi le dynamisme des phénomènes observés. Nous nous proposons de parcourir les œuvres *Sémantique générale* (1992), *Représentations mentales et catégorisations linguistiques* (2000)² et un article « Les représentations mentales » (2003), afin d'objectiver le processus sémasiologique.

Selon le schéma des divers parcours de communication, nous pouvons considérer le parcours onomasiologique suivant la perspective de l'énonciateur et le

¹ ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Le Livre de Poche, Grasset, 1992.

² POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Paris, Louvain-Peeters, 2000.

parcours sémasiologique, suivant la perspective de l'interprétant. L'étude des caractéristiques de l'*écriture fragmentale* permet de reconstituer les opérations énonciatives allant de la conceptualisation à la sémiotisation, correspondant au parcours de l'énonciateur, alors que pour ce qui est du parcours de l'interprétant, les opérations se font partant des indices textuels (Lg), en passant par la conceptualisation (Co), pour aboutir à la construction d'une représentation.



Réf. a: réfèrent de départ
 Réf. z: réfèrent d'arrivée
 Co: parcours de conceptualisation
 Lg: ressources de la langue

Figure 16. Schéma des parcours de communication selon B. Pottier¹

Ce schéma rend plus clair les deux parcours – l'onomasiologique et le sémasiologique. Le point central unissant les deux parcours est le texte. Partant d'un réfèrent de départ, conceptualisant et sémiotisant (en ayant recours aux ressources de la langue), l'énonciateur crée un texte. L'interprétant a comme point de départ le texte, néanmoins, son parcours n'est pas l'image miroir de celui réalisé par l'énonciateur ; c'est pour cela que le réfèrent d'arrivée est représenté différemment que celui du départ – le réfèrent a vs le réfèrent z.

¹ POTTIER, Bernard, « Les représentations mentales (synthèse de l'exposé) » in OUATTARA Aboubakar (ss. direction de) *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*. Paris, Ophrys, 2003, p. 11.

3.1.2. L'influence des facteurs internes et externes dans le parcours communicatif

Dans sa réflexion sur la communication linguistique, Enrique Bernárdez¹ met en avant un problème, qui est en rapport avec la différence entre le message de départ et celui d'arrivée, comme l'a souligné B. Pottier.

Le processus de production, désigné par Π_t est déterminé par des facteurs internes et externes. Les facteurs internes sont les suivants :

- les connaissances que possède **P** (producteur) du monde
- les connaissances des stratégies communicatives de **P**
- les connaissances linguistiques de **P**
- le contenu du message que **P** désire transmettre, désigné par C_p
- l'intention de **P** en transmettant C_p , désignée par I_p

Ainsi, le message complet M_p serait la somme de C_p et I_p . (Bernárdez, 1995 : 139). Les facteurs externes équivalent aux influences exercées par le système-Contexte et le système- Récepteur sont :

- les attentes de **P** à propos des connaissances du monde de **R** (récepteur)
- les attentes de **P** à propos des connaissances des stratégies communicatives de/par **R**
- les attentes de **P** à propos des connaissances linguistiques de **R**
- les attentes de **P** à propos de la distorsion de son message M_p par le contexte, le support, etc.
- les attentes de **P** à propos de la capacité de **R** pour sauver les distorsions produites par le contexte, etc.

¹ BERNÁRDEZ, E., 1995.

Le processus de réception subit les mêmes facteurs internes et externes que le processus de production. E. Bernárdez représente le processus production-réception suivant le schéma suivant :

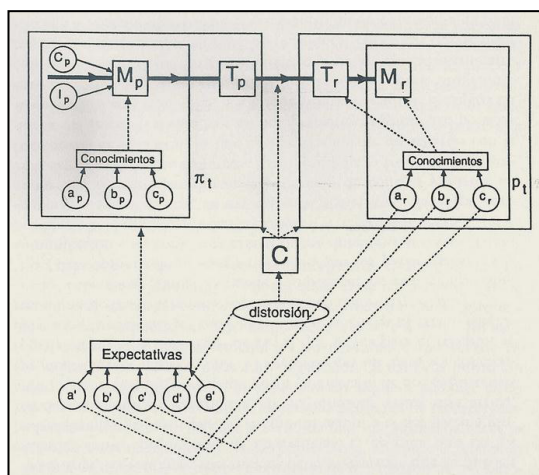


Figure 17. Schéma du parcours communicatif selon E. Bernárdez (1995 : 141)

Dans le processus production- réception, il y a une perte d'information. En effet, le message **M** produit par **P** n'est pas le même que celui que **R** reçoit. Dans chaque étape de la conception et de la réception du texte **T**, il y a aussi perte d'information. Cette perte d'information peut être schématisée de la sorte :

$$M_p > T_p > T_r > M_r$$

Remarquons que T_p et T_r sont deux textes différents et ce, à cause des interférences du processus de production et de réception, tels que nous les avons décrites antérieurement. E. Bernárdez explicite qu'à ce processus s'ajoute un autre qui est celui de l'augmentation et de la diminution de précision:

M_p y M_r son habitualmente precisos: P « sabe lo que quiere decir » aunque no sepa bien “cómo decirlo”, y R llega a una idea habitualmente precisa del significado del texto (de “su” texto T_r) aunque no coincida con “lo que P quería decir”. En cambio, T es impreciso porque el lenguaje lo es necesariamente, ya que depende de una categorización generalizadora de la realidad va más allá de la generalización efectuada por la percepción y la cognición humanas.

près nous être intéressée au parcours de communication, nous focaliserons le parcours sémasiologique, qui correspond aux parcours interprétatifs et peut être présenté comme suit, d'après B. Pottier :

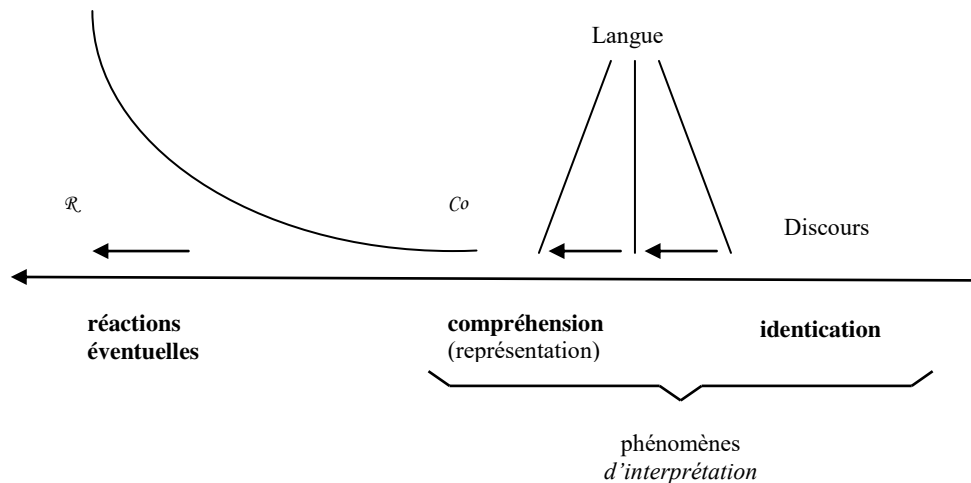


Figure 18. Le parcours sémasiologique (Pottier, 1992 : 17)

Le linguiste explique le parcours de l'interprétant en ces termes :

Dans le cas de l'échange linguistique, l'interprétant a comme point départ un **texte**, oral ou écrit. Grâce à son savoir multiple (de la langue, du monde, de son interlocuteur ...), il va identifier les éléments discursifs pour construire une hypothèse de sens qui le conduit à **COMPRENDRE** le message, c'est-à-dire à se le représenter mentalement, à le conceptualiser en se détachant rapidement des signes de la LN qu'il a identifiés et qui lui ont servi de tremplin pour la compréhension. L'interprétant pourra alors réagir de diverses façons : en répondant par la LN, en réfléchissant, en agissant sur le monde.

(Pottier, 1992 : 17)

Le linguiste remarque qu'en extension le référentiel \mathcal{R} est infini, d'où la courbe ascendante ouvrant un espace de possibilités, d'où les diverses réactions que l'interprétant peut avoir, alors que le point de départ du parcours sémasiologique – le texte – est concis.

3.2. La compréhension comme actualisation

Observons, dans ce qui suit, le parcours de compréhension présenté par B. Pottier dans son œuvre *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*.¹

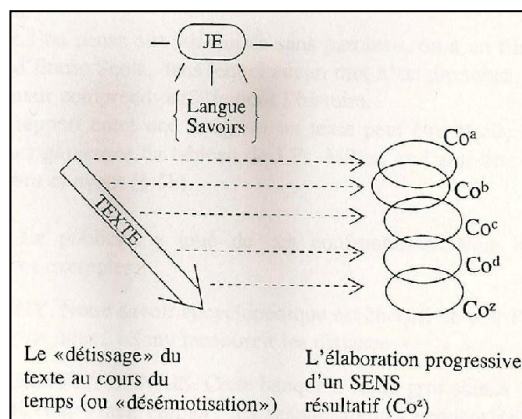


Figure 19. Le parcours interprétatif (Pottier, 2000 : 38)

Le point de départ est une séquence textuelle qui est saisie par l'interprétant. Celui-ci utilise ses connaissances de langue pour repérer, au long de la séquence, les tranches de discours susceptibles de lui livrer une information qui contribue à sa compréhension, laquelle se construit peu à peu, par addition entraînant constamment des réinterprétations. En fait, le JE interprétant, en plus de sa connaissance de langue, possède un ensemble de SAVOIRS (cotextuel, contextuel, situationnel, encyclopédique...) qui interagit avec les données strictement textuelles.

(Pottier, 2000 : 37)

Un élément apparaît dans ce schéma, alors qu'il n'était pas présent dans le schéma de *Sémantique Générale* (1992), même si cette idée est explicitée depuis des décennies par B. Pottier (voir B. Pottier, 1974): le fait que la compréhension soit un processus constamment actualisé par « addition entraînant des réinterprétations ». Ainsi le processus de la compréhension se rapproche de celui de la conceptualisation : « On conceptualise des tranches de discours, constamment

¹ POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Paris, Louvain-Peeters, 2000.

remodelées par la conceptualisation des tranches suivantes », écrivait B. Pottier en 1974.¹

Dans *Linguística e Texto/Discurso* (1992)², Joaquim Fonseca s'est aussi intéressé au phénomène de la compréhension. Ce linguiste met l'accent sur le fait que la compréhension se développe à partir de deux choses : ce qui est verbalisé dans le texte et l'univers de connaissance du récepteur. Le linguiste pointe le fait que le récepteur utilise son « univers de connaissance », c'est-à-dire le plan logico-conceptuel, comme élément participant à la construction du sens. Joaquim Fonseca part de la définition de Bernard Pottier sur la conceptualisation et adopte la même conception pour l'interprétation:

Não interpretamos linearmente um texto antes o fazemos pela integração sucessiva das representações que convém a conjuntos de ENs no interior do todo textual.

(Fonseca, 1992 : 41).

Partant de la conception de la compréhension proche de la conceptualisation c'est-à-dire se réalisant par intégration, J. Fonseca propose le suivant schéma :

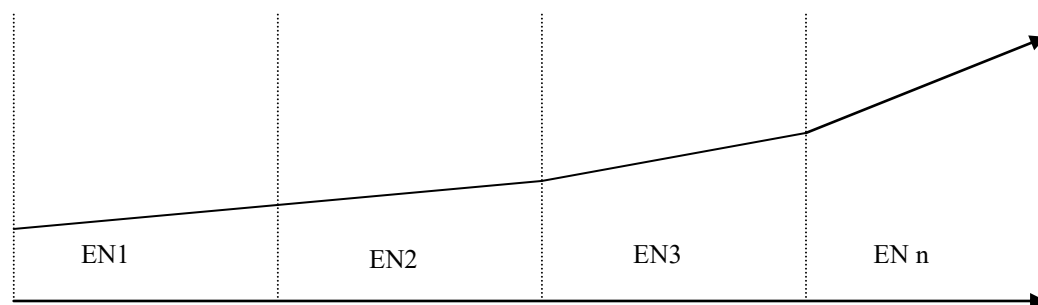


Figure 20. Schéma de la réélaboration continue du sens (Fonseca, 1992 : 47)

La réélaboration du sens ne se construit pas seulement grâce au contenu des énoncés, des inférences ou d'autres mécanismes cognitifs, celle-ci s'édifie à partir des connaissances qu'a le récepteur, sur la situation de communication, le thème du texte, les croyances, les représentations du monde en général.

¹ POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, Théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 36.

² FONSECA, Joaquim, *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, ICALP, 1992.

Ce schéma se fonde sur celui que B. Pottier a conçu pour représenter le parcours de compréhension. Tous les deux mettent en avant le processus d'élaboration du sens par actualisation.

Penchons-nous maintenant sur le point de vue de François Rastier.

3.3. La sémantique interprétative selon F. Rastier

Le projet de F. Rastier est d'« unir au sein d'une sémantique des textes, les acquis de la philologie et de la linguistique comparée pour restituer aux sciences du langage leur statut de disciplines herméneutiques » (2001 : 99). Le linguiste, à partir du projet de Pierre Szondi de l'herméneutique matérielle, cherche à unifier l'herméneutique et la philologie dans une sémantique des textes. « Cette unification engage une réflexion sur l'unité des plans du langage, contenu et expression. » (1997 : 122)¹

La sémantique des textes a trois objectifs :

- (i) le remembrement des sciences du langage et des disciplines du texte ; (ii) en deçà, la réunification de l'herméneutique et de la philologie ; (iii) au-delà, la restitution de la dimension critique à l'activité descriptive des sciences herméneutiques.

(Rastier, 1997 : 123)

Ces trois objectifs méritent que nous nous y arrêtions un instant. La problématique du texte, comme l'entend F. Rastier, propose un déplacement du signe vers le texte. En effet, les idées linguistiques occidentales se divisent en deux types : l'un d'ordre logico-grammatical se centrant sur le signe et l'autre d'ordre rhétorique/herméneutique se centrant sur le texte, comme nous l'avons déjà souligné (voir ci-dessus, Partie II, chap.3. *L'écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine : entre réseau et fractal). Ces deux ordres conçoivent deux problématiques, l'une du signe et l'autre du texte. C'est ce dernier qui fait l'objet d'étude de F. Rastier.

¹ RASTIER, François, « Herméneutique matérielle et sémantique des textes » in Salanskis J. M., Rastier, F., Scheps, R., *Herméneutique: textes et sciences*, Paris, P.U.F., 1997, p.122.

Ainsi, le linguiste se détache de la distinction communément donnée à signification et à sens¹ et propose une autre conception à partir de celle de Dumarsais :

En bref, nous appellerons la première *problématique du signe*, et la seconde *problématique du texte*. Convenons, en reprenant une distinction qui remonte au moins à Dumarsais, que la signification est une propriété des signes, et le sens une « propriété des textes ». Si l'on approfondit la distinction entre *sens* et *signification*, un signe, du moins quand il est isolé, n'a pas de sens, et un texte n'a pas de signification.

(Rastier 2001: 7)

La dimension critique est liée à la philologie qui s'intéresse à la fixation du texte et à l'interprétation du sens de ce texte. Cependant, elle prône l'unicité du sens, comme s'il n'y avait qu'une interprétation possible. Or, il est admis qu'un texte, dépendant du genre dans lequel il s'insère², peut avoir plusieurs interprétations ou pas selon les stratégies interprétatives – stratégie d'élucidation et stratégie d'énigmatization – caractérisées par F. Rastier comme suit :

Les difficultés interprétatives apparaissent alors comme des applications de ces stratégies. Elles diffèrent selon les genres et les discours. Par exemple, la devinette ou le roman policier demeurent sous le régime de l'élucidation: on recherche une solution unique et garantie dont on connaît l'existence mais pas la teneur. En revanche, la parabole résulte d'une énigmatization: on sait qu'il faut chercher, mais qu'il n'y a pas de solution unique et garantie.

(Rastier, 2001: 126)

En ce qui nous concerne, les textes appartenant à notre corpus demandent une stratégie d'énigmatization ; il n'y aura pas une seule et unique interprétation.

La philologie a permis d'insérer la dimension historique des textes. En effet, un texte, quel qu'il soit, est un produit socio-historique. En ce sens, l'interprétation

¹ La signification est communément de l'ordre du discours et le sens de l'ordre de la langue, alors que François Rastier utilise le terme sens pour le discours et signification pour la langue.

² Comme exemple, pour ce qui est des textes appartenant au genre juridique, les interprétations sont réduites, alors que pour les textes littéraires, les interprétations sont multiples et ouvertes.

doit tenir compte des facteurs sociaux, historiques dans lequel le texte a été produit et à partir desquels le texte est interprété.

L'union de la philologie, de l'herméneutique et de la linguistique au sein d'une seule théorie – la sémantique des textes – conçoit l'interprétation comme étant une pratique située. C'est l'optique de la théorie développée par F. Rastier :

L'interprétation est située car elle prend place dans une pratique sociale, et obéit aux objectifs définis par cette pratique. Comme ils définissent à leur tour les éléments retenus comme pertinents, on doit abandonner l'idée d'une interprétation totalisante et définitive, car l'interprétation d'un texte change avec les motifs et les conditions de sa description.

(Rastier, 2001: 101, note 2)

Comment procéder pour étudier l'interprétation ? Là encore, F. Rastier propose un déplacement. En effet, le signifiant est vu comme étant le point de départ de l'interprétation. Or, il s'avère que le signifiant doit être lui-même reconnu. Le processus d'interprétation commence non pas à partir du signifiant mais à partir de l'identification de celui-ci. La sémiosis n'est donc pas le départ de l'interprétation mais bel et bien le résultat, car l'interprétation est un parcours :

Le sens n'est pas donné par un codage préalable qui associerait strictement un signifiant et un signifié ou une classe de signifiés (car la langue n'est pas une nomenclature) : il est produit dans des parcours qui discrétisent et unissent des signifiés entre eux, en passant par des signifiants.

(Rastier, 2001 : 104)

Le terme parcours sous-tend que l'interprétation est un processus dynamique dans lequel se manifestent plusieurs relations qui peuvent aller soit de signifié en signifié soit du signifié vers le signifiant. Toutefois le « point d'entrée » dans les parcours interprétatifs est la reconnaissance du signifiant et du genre textuel dont le texte relève:

L'identification des signifiants semble un des points d'entrée dans le parcours interprétatif, mais elle est précédée par les attentes et présomptions que définit le contrat propre au genre textuel de la pratique en cours.

(Rastier : 1997 : 127)

Nous situant au niveau du texte et non pas du signe, nous nous approprions de la transposition que F. Rastier fait de l'arbitraire du signe vers le « palier du texte » :

On définit ordinairement la sémosis au palier du signe, et comme un rapport entre signifié, signifiant ; mais on ne s'interroge guère sur les paliers supérieurs, comme si leur sens se déduisait par composition des signes. Or, un genre définit précisément un rapport normé entre signifiant et signifié au palier du texte.

(Rastier, 2001 : 250-251)

Pour ce qui est des textes de notre corpus, nous avons vu que la fragmentation et la discontinuité engendrée sont caractéristiques de la construction textuelle mais aussi de la manifestation du « je » fragmenté, comme nous l'avons vu lors de l'étude de la fragmentation montrée et de la fragmentation constitutive, selon la désignation de J. Authier-Revuz (voir ci-dessus, Partie II. Chap.2. Configurations de la fragmentation dans les œuvres fragmentales)

Le parcours interprétatif de l'*écriture fragmentale* se fait par l'appréhension des formes ou des éléments fragmentées qui, se situant à un niveau plus prégnant, indiquent le « point d'entrée » de l'interprétation, en d'autres termes, le signifiant du palier texte. Ainsi, le vouloir-dire textuel – manifestation d'un « je » fragmenté, temps de crise socio-historique, esthétique – qui représente le signifié au palier textuel s'en trouve accentué.

La relation entre éléments fragmentés et vouloir-dire et entre plan verbal et non verbal appelle à d'autres mécanismes de lecture, comme nous le verrons, lors du troisième chapitre, tels que le rythme.

Le rythme ou la prosodie, selon les termes de F. Rastier, fonctionne comme mode de production et d'interprétation, comme nous le verrons pour *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues et *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol et

comme nous l'avons déjà souligné lors l'étude du processus de répétitions (voir ci-dessus, Partie II, chap.2. Configurations de la fragmentation dans les œuvres fragmentales) :

Pourtant, bien des textes ne sont segmentables que par le biais d'une verbalisation prosodique, soit que leurs phrases soient longues (Saint-Simon, Proust), non ponctuées (Breton, Claude Simon, etc.), ou que leur écriture soit elliptique (comme le Torah massorétique, dont le texte n'est lisible qu'en recourant à des cantilations réglées).

(Rastier, 1997 : 138)

Partant de ce qui a été vu précédemment, il nous faut clarifier certains points.

4. Proposition

Le cheminement que nous avons emprunté – herméneutique, sémiotique, linguistique – nous mène à quelques interrogations. Se situe-t-on au même niveau lorsqu'il est question d'herméneutique, de compréhension, d'explication, d'œuvre ouverte ou encore de parcours sémasiologique ou interprétatif ? Notre thèse de doctorat se réclame de l'interdisciplinarité. Ainsi, à travers les différents cadres théoriques et méthodologiques présentés lors de la première partie de ce chapitre, nous nous permettons de poser les points suivants :

- l'interprétation doit rendre compte de la dynamique (Ricœur) et des divers mouvements et rythmes textuels (Rastier)
- la coopération entre l'auteur et le lecteur se réalise dans la construction textuelle et dans la construction du sens (Eco)
- l'interprétation d'un texte est différente de la conceptualisation qui a conduit à la production de ce texte (Pottier et Bernárdez)
- la compréhension est un processus d'actualisation (Pottier, Fonseca)

Si dans un premier temps, nous nous sommes centrée sur la notion de lecteur, il nous faut à présent nous centrer sur la notion de linguiste. En effet, les textes

analysés, l'ont été de ce point de vue là. Comme le souligne B. Pottier, le linguiste cherche à rendre compte du parcours onomasiologique et sémasiologique et prend en compte :

- le **référentiel**, le monde de départ et d'arrivée
- le **conceptuel** ou lieu de représentation mentale devenu indépendant des LN
- la **langue** comme SAVOIR (lexique et grammaire de compétence)
- le **discours**, dans sa double fonction de résultat observable après la mise en chaîne, et de base de départ de l'interprétant.

(Pottier, 1992 : 18)

À ces plans, nous rajoutons celui de la pratique sociale ou, pour reprendre F. Rastier, le type de pratique. En effet, notre travail s'insère dans le domaine du discours académique et la pratique en question, c'est-à-dire le genre textuel, est la thèse de doctorat avec ses objectifs définis : description, caractérisation de *l'écriture fragmentale* dans la fiction portugaise de la seconde moitié du XX^e siècle.

Ces objectifs font en sorte que seulement les éléments qui nous semblent, personnellement, suffisamment valables et pertinents pour mener à bien notre travail, sont mis en avant. En ce sens, l'interprétation est située et nous ajouterons personnelle et particulière et ce pour deux raisons.

Tout d'abord, le linguiste ou l'observateur doit s'intégrer dans son travail et dans son observation. C'est en effet une des règles de la complexité, sur laquelle nous nous appuyons :

L'observateur/concepteur doit s'intégrer dans son observation et dans sa conception. Il doit essayer de concevoir son *hic et nunc* socio-culturel. Tout ceci n'est pas seulement le retour à la modestie intellectuelle, c'est aussi le retour à l'aspiration authentique à la vérité.¹

Après notre intégration personnelle dans notre travail d'observation et d'analyse vient la reconnaissance de notre individualité et de notre subjectivité. Si

¹ MORIN, Edgar, www.revue-chimère.org/pdf/05chi05.pdf consulté le 26 octobre 2006.

une autre personne avait choisi le même thème, la même problématique et le même corpus, la thèse serait différente de celle-ci. C'est aussi pour cela que nous insistons sur l'emploi du lexème « personnel » dans cette partie, dans le but de montrer qu'en plus d'être située, l'interprétation est aussi individuelle.

L'interprète sémantique ou sémiosique et l'interprète critique ou sémiotique, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, ne se situent pas sur le même plan. En effet, le premier s'attache à donner du sens et le deuxième a pour tâche d'expliquer par quels moyens le texte peut produire le ou les sens. De fait, le premier type d'interprète a plus de liberté que le second, il peut donner ou ne pas donner de sens, il peut fermer le livre, il peut sauter des passages, alors que l'interprétation critique doit tenir compte de la globalité du texte ainsi que du cadre dans lequel il a été produit et interprété.

Nous avons mis en avant lors de la première partie de ce travail, que le texte est un système ouvert (chap.1.), tendant vers un état d'équilibre relatif, interagissant avec ce qui l'entoure, en perpétuel état de déséquilibre, dû aux flux intérieurs des différents éléments participant à l'architecture textuelle, et extérieurs, qu'ils soient sociaux, historiques et individuels.

L'interprétation peut être, elle aussi, conçue comme un moment de stabilité au sein des flux d'équilibre/déséquilibre. Elle est ainsi vue comme une action située. Quels instruments possédons-nous pour interpréter le texte fragmental? Beaucoup d'éléments s'offrent au lecteur et au linguiste. Nous nous proposons, lors du deuxième chapitre, d'analyser les processus intervenant dans l'établissement de la cohérence et de caractériser un élément en particulier – l'inférence. Puis, dans le troisième chapitre, nous nous attèlerons à la mise en avant du rythme propre à chaque oeuvre.

Chapitre 2. La cohérence dans l'écriture fragmentale portugaise

Il est indéniable que l'étude de la cohérence a une longue tradition dans les recherches linguistiques. Nous pouvons à ce titre citer, entre autres, les travaux de M. A. K. Halliday et R. Hasan, R. A. Beaugrand et W. U. Dressler, M. Charolles, J. Fonseca.¹

Dans un premier temps, nous tâcherons de définir la notion de cohérence et de déployer les moyens dont on dispose pour en rendre compte. Puis, nous nous intéresserons à un élément en particulier, les divers mécanismes de l'inférence, afin de rendre compte de la particularité de la cohérence dans l'écriture fragmentale de la littérature portugaise contemporaine.

1. Cohésion et Cohérence

Cohésion et cohérence sont des notions inséparables et parfois confondues. Comme le souligne Joaquim Fonseca, le fonctionnement des langues naturelles (LN) se base sur un double plan : le premier est en rapport avec le « plan idiomatique » et le deuxième avec le « plan extralinguistique »² (universel et autonome). La cohésion se rapporte au premier et la cohérence au deuxième. Par conséquent, ces notions présentent des liens intrinsèques, néanmoins les deux plans les distinguent.

Si ces deux notions ont fait l'objet de plusieurs études au sein de la théorie du texte, il reste néanmoins clair que la différence majeure entre ces deux terminologies est le rapport d'extériorité et d'intériorité avec le texte : « Coherence is clearly not a mere feature of the text, but rather the outcome of cognitive process among text users. » (Beaugrande/Dressler, 1981 : 5)

¹ HALLIDAY, M.A.K. et HASAN, R., *Cohesion in English*, London, Longman, 1976, BEAUGRAND, R. A. de, et DRESSLER, W.U., *Introduction to Textlinguistics*, London, Longman, 1981, CHAROLLES, M. « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de Linguistique*, 29, 1995, pp.125-151, FONSECA, J. *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, et *Estudos de Sintaxe-Semântica e Pragmática do Português*, Porto, Porto Editora, 1993.

² Cf. FONSECA, Joaquim, 1992, « Coerência e coesão nas unidades linguísticas », pp.7-103.

La cohésion est interne à la LN et, comme le remarque Jean-Michel Adam à la suite de Halliday et Hasan (1976), elle sert à unir les différents éléments du texte. « La cohésion désigne l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte ». (J-M. Adam, 2002 : 99).

À notre avis, c'est le rôle primordial de la cohérence – et non pas celui de la cohésion – comme l'affirme J. M. Adam - que celui d'assurer qu'un énoncé ou un ensemble d'énoncés soit un texte. En effet, certains textes peuvent être bien agencés, avec des liens cohésifs très marqués sans pour autant être cohérents. De fait, la compréhension du texte dépend plus de la cohérence que de la cohésion de celui-ci.

Lo cierto es que un texto puede ser texto, o ser *coherente*, sin ser cohesivo, y que un texto cohesivo puede no ser coherente. E incluso una sucesión de elementos lingüísticos puede ser cohesiva-s y cohesiva-σ sin ser coherente, esto es, sin que “se considere un texto”.

(Bernárdez, 1995: 131)

E. Bernárdez distingue deux types de cohésion. La *cohésion* - s qui correspond à une cohésion « superficielle », « syntaxique » et la *cohésion* - σ, proche de la conception de Beaugrand et Dressler, c'est-à-dire la cohérence sémantico-thématique. La cohérence du point de vue du linguiste espagnol est proche de la notion de textualité telle que Beaugrand et Dressler la conçoivent. De fait, la cohérence ne dépend pas seulement de la forme et de la signification des énoncés mais aussi de la dimension cognitive du langage, duquel E. Bernárdez se réclame :

[...] adoptaré un uso de *coherencia* más próximo al de la psicolingüística, pues un interés fundamental en este libro es el aspecto cognitivo del lenguaje [...] Me interesa sobre todo la coherencia manifiesta en el texto mismo aunque sea de forma indirecta (es decir recuperable mediante inferencias, apelando al conocimiento del mundo, etc.) y non sólo en factores contextuales o de la interacción, y que se entiende en sentido activo, es decir, como algo “obtenible” por el productor y el receptor utilizando procedimientos cognitivos (...)

(Bernárdez, 1995: 130)

Notre travail, dans cette partie, porte sur cette dimension de la cohérence. En effet, les textes de notre corpus sont littéraires. Malgré l'importance des facteurs contextuels, ce qui intervient de manière plus prégnante dans l'établissement de la cohérence sont les stratégies du domaine cognitif, comme par exemple, les inférences.

Concernant la relation entre cohérence et cohésion, une des questions que l'on peut se poser est de savoir quelle notion dépend de l'autre. Est-ce parce qu'un texte est moins cohésif qu'il sera moins cohérent ? Ou est-ce parce qu'il présente un degré de cohérence moindre qu'il n'est pas cohésif ?

Ana Cristina Macário Lopes¹, partant d'un exemple de son article « Texto e coerência », conclut que les mécanismes de cohésion ne sont pas suffisants pour que le texte ou la séquence ait un sens.

Podemos então dizer que os mecanismos coesivos estão ontológica e funcionalmente subordinados a condições específicas de coerência e só se revelam plenamente operativos se essas condições forem respeitadas.

Macário Lopes

La linguiste conclut que la cohésion dépend de la cohérence puisqu'un énoncé ou un texte peut présenter un haut degré de cohésion, avec tous les éléments participant à la constitution de la cohésion, manifestement présents dans le texte, sans que ce dernier soit cohérent, c'est-à-dire compris par le lecteur. La proposition de Enrique Bernárdez se situe aussi dans cette ligne, comme nous l'avons vu ci-dessus (1995 : 131).

Pour qu'un texte soit un texte, il faut que celui-ci ait un degré minimum de cohérence. E. Bernárdez signale le fait qu'un texte peut difficilement être incohérent : “parece praticamente imposible crear un texto totalmente incoherente ; esto es, que no sea aceptado por *algún* receptor” (1995: 131). En effet, le lecteur donne toujours le bénéfice du doute et, si le contexte n'est pas repérable, le lecteur

¹ in http://www1ci.uc.pt/celga/membros/docs/Ana_Cristina/Texto_e_coerencia.pdf, consulté le 29 mai 2007. L'exemple est : “Ontem, o Rui foi internado n[uma clínica particular], *porque* estava a chover. [A clínica] fica ao pé d [um lago]. N[esse] lago não há peixes; *assim*, é permitido pescar”. Comme il s'agit d'un article disponible on-line, nous ne pouvons indiquer le numéro de page.

tâchera de créer une situation fonctionnant comme contexte possible à ce texte, comme le souligne B. Pottier, dans *Représentations mentales et catégorisations linguistiques* (2000). Pour expliquer ce qu'est l'asémantisme, l'auteur fait référence au manque d'imagination des linguistes et aux innombrables astérisques à propos de la séquence « Les autoroutes vissent les confitures » :

Mais, si un humain lance ce message, le récepteur, poussé par le besoin de comprendre, peut imaginer un pot de confiture dont le couvercle est vissé et sur lequel est photographiée une section d'autoroute en forme de trèfle...

(Pottier, 2000 : 38)

Notre conception de la cohérence va dans ce sens. En d'autres termes, il est difficile de pouvoir affirmer qu'un texte est incohérent pour tout lecteur. En effet, même si le texte présente quelques problèmes au niveau de la cohérence, le lecteur tentera de créer une situation, un contexte pouvant expliquer ou du moins « remplir », « combler » ce qui manque afin de parvenir à une interprétation.

2. Cohérence du point de vue du récepteur

Joaquim Fonseca, dans « Coerência e coesão nas unidades linguísticas »¹, rend compte de la cohérence du point de vue du producteur et du point de vue du récepteur. Nous allons nous attacher au deuxième point, c'est-à-dire à la compréhension textuelle et à la constitution du sens.

Pour le linguiste, la cohérence du point de vue du récepteur se rapproche de la configuration d'une macro-structure :

[...] a coerência pode ser genericamente referida à verificação de se o *comunicado* nos sucessivos ENs [enunciados] que realizam o texto dá lugar à configuração, gradualmente desenvolvida, de uma *macroestrutura* – imediatamente de uma *macroestrutura* correspondente a cada um dos “tópicos” nele tratado e, mediatamente, da *macroestrutura* (derivada da integração de várias macroestruturas intermédias), que define o “sentido global” do texto.

¹ in FONSECA, F., 1992: 7-103.

(Fonseca, 1992: 43)

Plusieurs points ressortent de cette citation. Tout d'abord, que la macro-structure correspond à une représentation sémantique globale du texte¹, qui à son tour est constituée de macro-structures intermédiaires, celles-ci sont assimilées au « sens global d'un fragment du texte » ou à un « topic » ou à un « thème ». La cohérence se constitue non seulement au niveau global du texte mais aussi au niveau local des énoncés, comme l'a mentionné Joaquim Fonseca :

[...] *não é uma dimensão exclusiva do texto* – antes de todos os produtos verbais manifestados em *signos extensos*;

(Fonseca, 1992: 59)

[...] embora adquira no Texto uma particular saliência, a coerência não é uma dimensão dele exclusiva – antes uma dimensão de todos os produtos verbais manifestados em *signos extensos* (Sintagma, Enunciado, Texto);

(Fonseca, 1993: 181)

Ainsi, la compréhension et l'établissement de la cohérence s'effectuent dans un mouvement de va-et-vient entre le macro – sens global du texte – et le micro – sens des macro-structures intermédiaires et des micro-structures. Ce mouvement dynamique n'est pas linéaire. En effet, la construction du sens ne se fait pas par la somme des différents énoncés mais bel et bien par une actualisation du sens, entre ce qui a été lu ou entendu, ce qui vient d'être lu ou entendu et la présupposition que le récepteur a du texte dans sa globalité. Ce processus a été mis en avant dans le schéma de la réélaboration continue du sens repris de Fonseca (1992 : 47).

Notons qu'on peut difficilement séparer la cohérence de la compréhension du texte, et ce, parce que certains mécanismes ou dimensions participent au processus de compréhension et à l'établissement de la cohérence. Une de ces dimensions est le

¹ C'est la définition que T. Van Dijk (1977) donne de la macro-structure et que J. Fonseca reprend.

plan extérieur à la langue. En effet, la cohérence et la compréhension ne se situent pas exclusivement sur le plan idiomatique :

Se atentarmos em que, como se sabe, o *designado* (o mundo das “coisas” para que remete o signo linguístico) é **exterior** às LNs (...), concluiremos que a *coerência* releva, não da configuração *idiomática* estrita, específica (“interna”) da LN em que se manifesta o texto, antes de um *plano exterior e autónomo* (**mas não alheio**, sublinhe-se) a essa LN e a todas.

(Fonseca, 1992: 32)

Joaquim Fonseca insiste plusieurs fois, tout au long de son travail, sur ce plan extérieur à la langue, mais pas étranger à celle-ci. De fait, la cohérence est vue comme une dimension liée à toute activité (littéraire, journalistique, publicitaire, etc...) et à ses produits que sont les textes, pouvant se manifester sous diverses formes (roman, chronique, éditorial, annonce publicitaire, etc...). Néanmoins, pour qu'il y ait cohérence, il faut qu'il y ait corrélation entre le texte, la situation et la connaissance du monde, comme l'évoque J. Fonseca à partir de la citation suivante de C. Marelo :

The coherence of a text is based on the *inseparable unity* of the structure of the uttered string of language elements, information and/or hypotheses about the extralinguistic context of the utterance, and the common knowledge that can/must be connected with the uttered string in question. ¹

Le monde textuel sera cohérent s'il y a interrelation entre les faits, les situations recréées dans le texte et la réalité ou du moins ce que l'on connaît d'elle. Pour ce qui est de l'activité littéraire, normalement les textes doivent être achevés, sans problèmes typographiques afin que la lecture se fasse sans interruption. Or, l'exemple que nous présentons ci-dessous de *No Jardim das Nogueiras* de Yvette K. Centeno va contre ce que l'on connaît du monde littéraire, puisque des parties textuelles apparaissent effacées, comme l'illustre le passage suivant :

¹ MARELLO, Carla, “Text, Coherence and Lexicon”, in Janos S. Petoñi (ed.): *Text vs. Sentence: Basic Questions of Text Linguistics*, Hamburg, Buske, 1979, p. 620.

Felizmente Geneviève e Paco vieram ter comigo. Eu afinal não aguentaria estar sozinha muito tempo.

Título do romance: O Êxtase?

Por parte do pai: indiferença. Há muito tempo que o pai indiferente se retirou da casa. Não vive com ninguém. Deixou-nos a ilusão do corpo mas a alma ninguém sabe onde está. A mãe é possessiva. A casa pertence-lhe e as pessoas lá dentro também. O seu esforço é orientado no sentido de nada lhe faltar para coisas nem pessoas. Controla o tempo desafiando completamente. Foi o que aconteceu com o pai. O pai governado pelo ressentimento. Não era tanto o que a mãe lhe fazia era mais o que ele nunca pôde esquecer de lhe fazer e daí pôde-lhe limitar os limites de sua pessoa e das pessoas dos outros.

Estou em Miraflores nos arredores de Távira. Dizem que aqui há bruxas. Que se rapam à noite nas ruínas. A doçura do clima torna-as mais tentadoras. Noites quentes mar tão perto que se respira o sal rochas arredondadas como camas. As bruxas despem-se dançam e cantam para quem as quer ver e depois desaparecem. Cavalgam as suas vítimas que não resistem aos uivos de prazer. Furam-lhes o corpo com um pau de vassoura lambem-nas de alto a baixo e às vezes pegam-lhes fogo e atiram-nas para o mar. Nunca se morre nestas festas daí o seu sucesso. Há quem venha de longe para ser iniciado.

A cozinheira velha na cozinha de pedra: os grilos comem-se uns aos outros. Desaparecem e depois voltam a nascer no campo no meio do lixo. A cozinheira dormia com um grilo na mesa-de-cabeceira. Falava-lhe como a uma pessoa. Fazia-lhe festas esfregando-o contra a cara. Tapava-lhe a gaiola com um pano. Quando aparecia morto dizia que éramos nós. Ramelosa os dedos comidos pelas águas cheios de manchas brancas. E a Joaquina das compras? Sempre vestida de preto sem dentes falando mal diziam que era atrasada. Mas não. Sabia as compras de cor. Os nomes e os números das coisas. Tudo batia certo a avó gostava muito dela.

Escrevo dobrada sobre os joelhos. De vez em quando faltam-me as palavras. Endireito as costas inclino-me para trás estico bem o pescoço até doer fico assim um momento. Depois volto a enrolar-me para dentro para baixo sobre o papel continuo a escrever outras palavras em vez daquelas que me faltam. E verifico que no papel quaisquer palavras servem. Em mim é que não batem certo. E mesmo que escreva outras continuam as mesmas a faltar-me. Sento-me na cozinha a descascar um pêssego. Olho para os pés descalços a arrefecer no chão. Os dedos começam a gelar devagarinho e eu levanto ora um pé ora outro enquanto como. O pêssego é uma laranja. A laranja é uma maçã. A maçã não é nada. Prefiro amêndoas e nozes. Figos secos. E no outono romãs. As romãs não se devem comer antes da primeira chuva do outono dizia a avó quando nós íamos para o Roxo proibindo-me e à minha prima exactamente o que pensávamos fazer e que para nós era o mais divertido daquele tempo de férias comer romãs vermelhinhas. A seguir às romãs o mais divertido era

(Yvette K. Centeno, *No Jardim das Nogueiras*, 20-21)¹

La réaction de certaines personnes face à ce livre montre qu'il y a non coïncidence entre ce qui est présenté dans l'œuvre – le monde textuel² – et nos connaissances du monde, d'où le manque de cohérence. En effet, lors de l'achat de ce livre, le bouquiniste nous a expliqué que ce livre avait des problèmes typographiques, qu'il était illisible. Il a trouvé curieux l'achat d'un livre avec des défauts. De plus, certains de nos amis ont eu la même réaction, en feuilletant le livre et en regardant quelques pages où certains passages étaient effacés. Or, comme nous l'avons déjà souligné, les parties effacées ne sont pas une erreur typographique, mais bien une volonté de l'auteur.

Cette œuvre d'Yvette K. Centeno, de par sa forme, joue avec les niveaux de cohérence et par là avec les niveaux de compréhension. Si nous ne savons pas que le texte a été construit sous cette forme, il se peut que le lecteur potentiel n'entame

¹ Rappelons que les parties effacées sont voulues par Yvette K. Centeno, comme nous pouvons le lire sur la couverture du livre : « à química do escritor a alquimia do artesão que faz do chumbo e do ferro e da corda os sinais deste livro [sic] (de)composto pelo Vítor Simões e por Manuel Ribeiro linotipista »

² Le monde textuel est la plupart du temps conçu comme étant ce qui est écrit, c'est-à-dire le contenu. Au contenu, nous intégrons aussi la forme, en d'autres termes, le véhicule du contenu.

même pas la lecture pensant qu'il y a des problèmes typographiques et que l'œuvre n'est pas complète.

Ces points étant posés, penchons-nous sur la délimitation des principaux concepts nous permettant de catégoriser la notion de cohérence.

3. Quels instruments pour rendre compte de la cohérence ?

Dans *Texto e Coerência* (1989), Ingedore Koch et Luiz Travaglia¹ présentent un panorama des idées et des notions en rapport avec la cohérence textuelle.

Nous basant sur ce travail, nous mettrons en avant les facteurs responsables de d'établissement de la cohérence textuelle, sous forme de tableau :

FACTEURS	
Connaissance linguistique²	Connaissances en LN (langue naturelle) fondamentales dans l'établissement de la cohérence ; à celles-ci s'ajoute la compétence pragmatique.
Connaissance du monde³	Correspond aux connaissances du producteur et du récepteur
Connaissances partagées	«Connaissances du monde » similaires pour le producteur et pour le récepteur
Inférences	Mettent en relation plusieurs éléments du texte
Facteurs pragmatiques	Caractérisés à partir des types d'actes de parole, du contexte situationnel, de l'interaction et de l'interlocution, de la force illocutoire, de l'intention communicative, des caractéristiques des croyances du producteur et du récepteur du texte
Situationnalité	Ensemble de facteurs qui font qu'un texte soit pertinent dans une situation donnée de communication.
Intentionnalité et acceptabilité	Correspondance entre l'intentionnalité du producteur et acceptation de celle-ci par le récepteur
Informativité	Mesure de l'information selon si elle est attendue/non attendue, prévisible/non prévisible

¹ KOCH, I. TRAVAGLIA, L. *Texto e coerência*, São Paulo, Cortez Editora, 1989.

² Joaquim Fonseca considère le « savoir linguistique » (“saber linguístico”) du récepteur comme une variable de la cohérence : « entendido quer na acepção estrita de *competência idiomática* quer no sentido alargado que abarca tanto esta última como a *competência pragmático-comunicativa* (que engloba o domínio do sistema verbal e de outros sistemas semiológicos, ao primeiro interligados). (Fonseca, 1992: 53) Il nous semble que l'on peut élargir ces facteurs au producteur. En effet, la cohérence dépend aussi du savoir linguistique, en tant que compétence idiomatique et pragmatico-communicative, du producteur.

³ Joaquim Fonseca parle en termes d'« univers de connaissance » (« universo de conhecimentos»). Celui-ci joue un rôle prépondérant dans l'établissement de la cohérence car celle-ci dépend de l'univers de connaissance et de la capacité qu'ont le producteur et le récepteur à le projeter sur les « instruments verbaux ». Plusieurs facteurs rentrent en ligne de compte, dépendant du moment et de l'individu il peut y avoir des « fluctuations de jugement », ce qui fait que le linguiste parle de relativité de la cohérence. Dans l'univers de connaissance peuvent intervenir beaucoup de facteurs tels que la préparation culturelle et scolaire, l'expérience, l'âge, le développement intellectuel, le besoin communicatif et culturel, etc. (Fonseca, 1992 : 53)

Focalisation	Notion reprise à partir des travaux de Grosz (1981) Producteur et récepteur focalisent et emphatisent leur attention dans une petite partie de ce qu'ils savent et croient. Cette focalisation influence aussi bien ce que dit le producteur que ce qu'interprète le récepteur
Intertextualité	Production et réception des textes dépendent de la connaissance d'autres textes
Pertinence	N'est pas linéaire et se manifeste entre l'ensemble des énoncés et le thème en question (travaux de Giora, 1985)

Tableau 8. Synthèse des facteurs responsables de l'établissement de la cohérence d'après I. Koch et L. Travaglia (1989)

Partant de la description succincte des facteurs participant à l'établissement de la cohérence, nous reproduisons ce schéma repris de I. Koch et L. Travaglia :

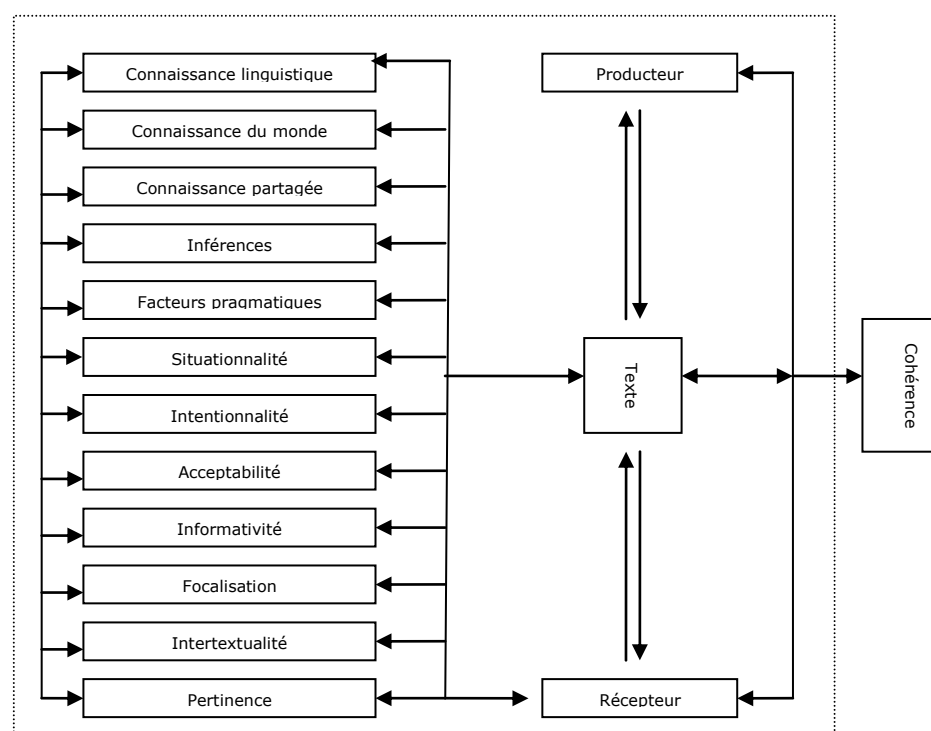


Figure 21. Modèle de cohérence selon I. Koch et L. Travaglia (1989 : 103)

Ce schéma permet de rendre compte de plusieurs points. Tout d'abord, il attire l'attention sur le fait que la cohérence est riche de par la complexité des facteurs dont on doit tenir compte. En effet, la cohérence s'établit à partir de la relation entre les divers facteurs mentionnés. Remarquons que les flèches vont dans

les deux directions suggérant qu'il y a interrelation entre les différents facteurs participant à la constitution de la cohérence.

Puis, la cohérence est un élément extérieur au texte, elle est vue comme étant un « principe d'interprétabilité d'un texte dans un processus coopératif entre le producteur et le récepteur », pour reprendre les termes de I. Koch et de L. Travaglia.

À ces facteurs, nous en rajoutons un autre introduit par Joaquim Fonseca et qui est en rapport avec le « type de texte » :

Finalmente, outras variáveis envolvidas na avaliação da coerência textual têm a ver com o próprio *tipo* de texto, e, logo, com os conteúdos nele vazados (sua riqueza, sua complexidade, seu grau de abstracção...) e com a forma que reveste a sua expressão.

(Fonseca, 1992: 54)

Nous utiliserons le terme genre de texte à la place de type de texte. La plupart des facteurs identifiés par Koch et Travaglia dépendent du genre textuel auquel le texte appartient. En effet, la notion de genre textuel est en rapport avec la diversité des pratiques sociales, c'est-à-dire que les genres présentent des caractéristiques socio-communicatives variables en fonction des besoins communicatifs humains¹. Un article scientifique, une thèse de doctorat sont plus restrictifs en termes de production que les textes littéraires. Prenons par exemple, le facteur inférence et le facteur informativité. L'article scientifique et la thèse admettent moins d'inférences de la part du lecteur que les textes littéraires, et en particulier les textes fragmentaux. Pour ce qui est de l'informativité, et parlant en termes de prévisibilité et d'attente, les textes appartenant au milieu académique sont plus prévisibles que les textes littéraires. En effet, le lecteur d'un article ou d'une thèse s'attend à un certain nombre de données – telle que la problématique, l'hypothèse de départ, le cadre théorique et méthodologique – qu'il trouvera obligatoirement ; sans cela, le texte

¹ Cf. GONÇALVES, M. LEAL, A., « Géneros ficcionalizados e identidade de género » in Actes du 4^e SIGET (*Simpósio Internacional de Estudos de Géneros Textuais*), Tubarão, Santa Catarina, Brasil, 15-18 août 2007, (sous la direction de Adair Bonani), CD-ROM ISSN 1808-7655, 2007b.

produit court le risque de ne pas respecter les paramètres exigés par le genre en question et de ne pas être valorisé¹.

Ana Cristina Macário Lopes souligne la diversité des textes qui, à leur tour interfèrent dans la création – du point de vue du producteur - et la reconnaissance de la cohérence – du point de vue du récepteur :

Uma língua natural realiza-se através de textos de natureza e funções muito diversas: uns mais vinculados a uma inserção eficaz na prática social, exibindo uma vertente utilitária marcada, outros vocacionados para o exercício da racionalidade analítica, emergentes, por exemplo, no âmbito da filosofia e da ciência, outros ainda intencionalmente construídos para suspender a referência imediata ao mundo, com uma finalidade poética, como acontece na esfera literária.

(Macário Lopes²)

Pour conclure cette partie, nous nous proposons d'analyser un élément de la cohérence : l'inférence.

4. Un instrument en particulier : l'inférence

I. Koch et L. Travaglia voient l'inférence comme étant un élément important dans la compréhension textuelle et dans l'établissement de la cohérence. Ils définissent fondamentalement l'inférence comme étant le moyen servant à établir des relations : « aquilo que se usa para estabelecer uma relação, não explícita no texto, entre dois elementos desse texto ». (1989: 70) Cette définition fonctionne surtout comme introduction à la définition de l'inférence – d'où le recours au terme "aquilo". Les linguistes font un relevé des auteurs qui se sont attachés à l'étude de l'inférence, tels que Beaugrand et Dressler (1981), Brown et Yule (1983), Charolles

¹ Maria Antónia Coutinho dans *Texto(s) e competência textual* (2003: 129) donne l'exemple d'un mémoire de "mestrado" D.E.A. sur Vergílio Ferreira, qui n'a pas eu la note maximale car il se présentait sous forme de journal intime. Néanmoins, ce même travail a obtenu un prix littéraire.

² in http://www1ci.uc.pt/celga/membros/docs/Ana_Cristina/Texto_e_coerencia.pdf

(1987), et concluent qu'il est difficile de limiter¹ le nombre d'inférences et que le nombre d'inférences dépend de la volonté du producteur du texte.

Sans vouloir tracer l'histoire de l'inférence, il importe savoir que celle-ci est originaire de la logique formelle, comme le souligne Patrick Charaudeau² :

La logique formelle, qui s'attache à décrire les rapports de vérité s'installant entre différentes propositions, emploie ce terme [inférence] pour désigner l'opération de déduction qui consiste à tenir pour vraie une proposition en raison de son lien avec d'autres propositions déjà tenues pour vraies. Il s'agit donc d'une activité de raisonnement – dont la déduction et l'induction sont des cas particuliers – qui porte sur le passage d'une proposition à une autre quant à leur possible valeur de vérité.

Le linguiste rappelle que cette délimitation de la notion a été critiquée au début par les linguistes car elle adoptait un point de vue essentiellement logiciste. Néanmoins, il faut distinguer différents types de logique. Jean Largeaut³ en rapporte trois états : la logique ontologique liée à Aristote, la logique formelle en rapport avec les Stoïciens et l'époque moderne et, enfin, la logique de l'infini :

Un troisième état apparaît vers 1900, quand la discipline, jusqu'alors confinée aux raisonnements sur des êtres *finis* (des collections finies), dut s'attaquer aux problèmes de l'inférence sur des objets infinis (théories des ensembles). Des constructivistes (Poincaré, Brouwer, Kolmogorov) furent les premiers à reconnaître que **l'étude des objets différents appelle des logiques distinctes**. Poincaré suggère l'idée d'une logique de l'infini (...) (c'est nous qui soulignons)

(Largeaut, 1993 : 6)

Du point de vue de l'analyse du discours, l'inférence participe d'un processus d'interprétation étant donné qu'il y a mise en relation entre ce qui est dit explicitement et « autre chose ». Dépendant de cet « autre chose », P. Charaudeau distingue 1) *l'inférence contextuelle* – comme son nom l'indique, le mécanisme

¹ Rappelons que I. Koch et L. Travaglia prennent en compte quatre facteurs pouvant limiter le nombre d'inférences : le contexte, la coopération rhétorique, la force illocutoire de l'énoncé et la tâche du récepteur et la focalisation, telle qu'elle a été définie auparavant. (1989 : 72-73)

² CHARAUDEAU, P., « Inférence » in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 309.

³ LARGEAUT, Jean, *La logique*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? », 1993.

inférentiel s'appuie sur le contexte¹ pour faire la relation – 2) *l'inférence situationnelle* ou interactionnelle (Charaudeau, 1983), l'interprétant a recours à la situation, 3) *l'inférence interdiscursive*, dans ce cas, pour qu'il y ait mise en relation, l'interprétant doit mobiliser son savoir, correspondant à la « mémoire conceptuelle » définie par Sperber et Wilson (1989 : 104).

Dans ce qui suit, nous nous intéresserons à la logique naturelle qui nous permettra d'enrichir l'appréhension de l'inférence dans les textes fragmentaux.

4.1. L'inférence au sein de la logique naturelle

Jean-Blaize Grize, dans *Logique et Langage* (1990), propose une distinction entre la logique d'Aristote, la logique mathématique et la logique naturelle. La différence entre ces trois types de logique est en rapport avec l'objet sur lequel elles portent, point déjà souligné par J. Largeaut à propos de la logique de l'infini. Notre attention portera sur la logique naturelle - héritière de la logique d'Aristote de par le rôle du discours et des contenus, celle-ci correspond donc à une « logique de sujets » et à une « logique d'objets ».

Au sein de la logique, J.-B. Grize distingue deux types de raisonnement, les raisonnements formels et les raisonnements non formels. Les premiers se réalisent hors contexte, alors que les seconds se manifestent dans une situation particulière. En ce sens, les raisonnements formels s'appuient sur des concepts et les raisonnements non formels sur des notions.

L'élaboration d'un objet de pensée selon les paramètres qui lui sont attribués conduit à un concept et son appréhension en fonction de ses qualités et de ses propriétés à une notion. Les concepts permettent d'introduire de véritables classifications [...] Autant de classes qui conduisent à une vision discontinue du monde, mais qui vont permettre des raisonnements de nature déductive.

Mais les notions sont plus floues et donc plus complexes. D'abord, comme je l'ai dit, elles relèvent **du sens commun**. [...] Ensuite les **notions sont liées par des relations**

¹ Le sens donné à contexte est différent de celui que nous utilisons dans ce travail. En effet, P. Charaudeau explique que l'interprétant s'appuie sur les énoncés qui entourent l'énoncé sur lequel s'exerce l'inférence, ce qui, selon la terminologie que nous adoptons, correspond à cotexte.

de voisinage. [...] elles dépendent largement des préconstruits culturels dans lesquels sont exprimés. (c'est nous qui soulignons) ¹

L'inférence, telle que nous la considérons, est tenue comme permettant de faire une relation entre éléments du texte et du contexte et, en ce sens, elle appartient au domaine des raisonnements non formels. L'inférence se distingue alors de la déduction. Selon le point de vue du logicien inférence et déduction constituent une dichotomie :

- 1) concepts, systèmes explicites, fermés, raisonnements formels, *déduction* ;
- 2) notions, représentations plus ou moins tacites, ouvertes, raisonnements non formels, *inférences*.

(Grize, 1992 : 106)

L'inférence appartient donc au domaine des raisonnements non formels et les représentations dont dispose aussi bien le producteur que le récepteur sont sous-entendues, ce qui fait que nous n'y ayons pas directement accès. Intéressons-nous aux relations.

4.2. Inférence et relations : la compatibilité entre succession et parataxe

Afin de déterminer les raisonnements non formels, J.-B. Grize affirme que dans un contexte donné, on peut passer d'une notion *n* à une notion *n'* puis *n''*, en s'appuyant sur un exemple² de Marie-Jeanne Borel sur les schématisations de l'espace.

Comment passer de la notion *n* à la notion *n'* puis *n''* ? Le logicien décrit cette démarche en s'appuyant sur les travaux de Piaget comme étant la « transduction de

¹ GRIZE, Jean-Blaise, "Les raisonnements semi-formels" in *Lire le droit, langue, texte, cognition*, (ss. dir. Danièle Bourcier et Pierre Mackay), Paris, Librairie générale de droit et de Jurisprudence, 1992.

² "Selon que « aller plus vite » est schématisée comme « dépasser », comme « aller plus loin » ou comme « arriver avant », le raisonnement disposera d'autres principes." (BOREL, M.-J., « Schématisations de l'espace », *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du Langage*, Université de Lausanne, n°3, 1986, p.56.)

la pensée de l'enfant, laquelle procède du singulier au singulier, sans que le raisonnement présente jamais de nécessité logique» (Piaget, 1967a : 185)¹

Ce type de raisonnement s'exerce tel un passage de mot en mot, d'objet en objet, d'événement en événement :

[...] il est même possible de (...) concevoir des raisonnements qui procéderaient de mots en mots. Si je laisse de côté les associations de type poétique et psychanalytique, il en existe d'autres qui sont de nature plus commune et rationnelle.

(Grize, 1990 : 61)

L'activité littéraire (prose, poésie, théâtre) offre plus de liberté de création par rapport à d'autres types d'activités. Un exemple de genre textuel dont le raisonnement procède de mot en mot est le cadavre exquis.

André Breton et Paul Eluard, poètes surréalistes, définissent le cadavre exquis comme suit :

Le "cadavre exquis" est, à l'origine, un jeu surréaliste, « jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes.

Lors d'une Journée d'Étude sur la Théorie du Texte² (Jornadas de Estudo em Teoria do Texto – JETT) dont le thème était la cohérence, nous avons procédé à la création d'un cadavre exquis avec les participants de cette journée. Le texte créé était: "Nesta sala o grupo das JETT estava a dançar uma música. Lentamente Pedro Paulo (vulgarmente PP) desliza rapidamente uma girafa apaixonada."

Un des participants est arrivé en retard et lorsqu'on lui a donné ce texte à lire, il a expliqué qu'après plusieurs lectures et plusieurs tentatives de compréhension, qu'il ne comprenait rien, que ce texte présentait des problèmes de cohérence et il ne voulait rien dire et que, tout compte fait, ce n'était pas un texte. Cependant,

¹ PIAGET, Jean, *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, (1924), 1967a (6^e ed.)

² Cette Journée d'Étude a eu lieu à la Faculté de Sciences Sociales et Humaines de l'Université Nouvelle de Lisbonne, le 24 juillet 2006.

lorsqu'on lui a expliqué à quel genre ce texte appartient et comment il a été produit, le participant a pu inférer, c'est-à-dire, faire le lien entre le texte et le contexte de production et il a accepté que ce qu'on lui a donné lire était un texte.

L'utilisation de cet exemple sert à démontrer qu'un raisonnement peut se constituer sur la base d'un passage d'un mot à un autre ou d'un bloc à un autre et que le type de raisonnement est tributaire du genre textuel dont le texte relève. On imagine difficilement un discours politique dans lequel les mots seraient plaqués les uns à la suite des autres, sans lien cohésif verbal ou nominal.

La relation cause-conséquence « si p est vrai alors q est vrai », dérive d'un raisonnement formel (déduction) et a une tradition¹, notamment dans les études linguistiques – notons que l'étude de Ana Cristina Macário Lopes sur la cohérence porte en partie sur les constructions causales et explicatives en portugais européen afin d'analyser la pertinence de la distinction entre cohérence sémantique et cohérence pragmatico-fonctionnelle. Un des points qui nous semble très pertinent est le fait de reconnaître qu'au-delà des relations d'ordre et de causalité, s'exercent aussi des relations de compatibilité, comme le souligne J. Fonseca :

A abordagem da coerência do ângulo da compreensão do texto (do ângulo do receptor) permite observar que não apenas são integráveis numa dada *macroestrutura* os factos, os acontecimentos ... reciprocamente *relevantes* em termos de conexões de *ordem* ou *causalidade*, mas também factos, acontecimentos ligados simplesmente a uma relação de *compatibilidade*. Com efeito, a condição acima formulada que exigia uma conexão de mútua *relevância* entre os factos e os acontecimentos... recriados no texto releva-se demasiado rígida, ignorando articulações consequentes em termos de mera compatibilidade, isto é, de não recíproca exclusão numa dada situação.

(Fonseca, 1992: 44)

¹ Boaventura de Sousa Santos remarque que la notion de causalité n'a plus la place qu'elle occupait auparavant, elle est suppléée par des notions tels que système ou en encore structure: « O declínio da hegemonia da legalidade é concomitante com o declínio da hegemonia da causalidade. O questionamento da causalidade nos tempos modernos vem de longe, pelos menos desde David Hume e do positivismo lógico. A reflexão crítica tem incidido tanto no problema ontológico da causalidade (quais as características do nexo causal?; esse nexo existe na realidade?) como no problema metodológico da causalidade (quais os critérios da causalidade?, como reconhecer um nexo causal ou testar uma hipótese causal?)», *Um discurso sobre as ciências*, Porto, Edições Afrontamento, 2007, (1^è ed. 1987), pp.31-32.

Le linguiste rappelle que la relation de simple compatibilité est plus faible, moins rigide que celle d'ordre et de causalité et que pour étudier la relation de compatibilité il faut faire, entre autres, référence au contexte de production. L'exemple du cadavre exquis donné précédemment illustre le besoin de recourir au contexte situationnel afin d'établir la cohérence qui permet la compréhension textuelle.

À notre avis, la compatibilité est une relation liant les événements, les faits, selon les termes de Joaquim Fonseca, comme elle peut aussi se manifester à un niveau spatial et, ainsi, lier les blocs textuels entre eux par (juxta)position. Dans les textes de notre corpus, la compatibilité agirait à deux niveaux : à un niveau verbal et à un niveau non verbal, comme nous l'avons déjà souligné lors de la deuxième partie (configurations de la fragmentation).

Dans un article sur les types de raisonnement, Marie-Jeanne Borel¹ mentionne les relations entre choses, objets, événements : causalité, finalité, essence/accident, condition/conséquence, concomitance, succession, analogie, partie/tout, voisinage, préférence, etc. Dans cette suite de relations, nous pouvons rapprocher celle de compatibilité décrite par J. Fonseca et celle de concomitance et de succession soulignées par M.-J. Borel.

Cette relation de compatibilité et/ou concomitance peut se manifester, d'un point de vue stylistique, par la parataxe qui est un processus dans lequel la disposition est côte à côte ou à la suite de propositions ou de blocs textuels.

Nicole Ricalens-Pourchot définit la parataxe comme étant une juxtaposition entre les éléments constitutifs de la phrase ou entre phrases dont les liens ne sont pas explicites. Les effets peuvent être divers :

Comme il n'y a plus que des propositions principales, il peut s'ensuivre un certain désordre structurel de la phrase. C'est une solution de facilité : au lieu de *construire* la

¹ BOREL, Marie-Jeanne, "Notes sur le raisonnement et ses types" in *Études de Lettres* 4, Université de Lausanne, 1991, pp. 67-86.

phrase, on utilise le premier mot venu à l'esprit ou la première idée et, à partir de là, on réorganise le discours.¹

Nous partageons l'avis de N. Ricalens-Pourchot en ce qui concerne le « désordre structurel » de la phrase qui touche l'ensemble du texte, par contre il en est autrement pour ce qui est du jugement de « facilité ». En effet, parfois il est difficile d'établir des liens:

Segunda, dezasseis

As palavras como redes em que ela tentava de prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía,

a dificuldade de ligar as coisas, o pé e a relva, o telhado e o muro, o sol e a casa, o autocarro e a árvore, a máquina e a sombra, o homem e o cão, qual era a relação entre as coisas que olhava, e por que razão fariam parte de um conjunto? Nada era um conjunto, era ela que se afadigava, correndo atrás das coisas, atando-as com fios em volta, dando-lhes sentidos que não tinham – e que elas de novo deixavam cair, recusavam sempre.

(Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 89-90)

La voix principale d'*Os guarda-chuvas cintilantes* remarque que faire le lien équivaut à donner un sens ou du moins, un autre sens. Le récit fonctionne aussi comme activité de lier ce qui semble décousu et/ou ce qui manque de cohésion, comme nous l'avons souligné lors de la partie I, chap.3.²

Le manque de liaison ne se présente pas toujours comme une solution de facilité ou comme un problème d'articulation, car la parataxe peut aussi fonctionner comme procédé offrant au lecteur une place de choix. Celle-ci fait en sorte que les liens, la coordination entre énoncés et blocs textuels se manifestent de manière éparse ; le lecteur doit donc faire plus d'inférences afin de (re)créer de la cohérence

¹ RICALENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003, p.97.

² Comme le remarque P. Ricoeur, le récit fonctionne comme moyen de lier les différents événements afin qu'ils puissent être appréhendés : « quand il était présent, ce passé comme notre présent, confus, multiforme, inintelligible. Or l'histoire vise à un savoir, à une vision ordonnée, établie sur des chaînes de relations causales ou finalistes, sur des significations ou des valeurs. (Ricoeur, 1983 : 140)

et ainsi construire un sens, dans un premier temps, à un niveau local (énoncés, blocs textuels), puis à un niveau global (texte) – puisque comme nous l’avons déjà vu la compréhension se fait par réélaboration continue de sens, (cf. schéma développé par J. Fonseca 1992 :47).

L’exemple que nous présentons ci-dessous est tiré de *Dissolução* d’Urbano T. Rodrigues :

Onde fica a pequena casa (a casa que já nem sei se é, se foi real) daquela noite absurda que volto periodicamente a viver? Dispo o tecido do meu corpo de hoje, do meu corpo-alma, lavo o rosto do frio das ruas, de outro bairro. Jardins é que já não há. Ah!, a luz vermelha ! Chovia uma chuvinha de molha-tolos. « A morte é o intervalo entre dois segmentos de vida. » Terá sido assim a frase dela? E como não me pareceu então ridícula?

Imponho-me estas abstinências, estas madrugadas solitárias. Estou a traduzir um livro de Dostoievski e faço-o com tanta paixão como se estivesse eu próprio a escrevê-lo. Mas descoraçado vou pela noite acima: procura-a, procuro-te. Lisboa, a desoras, está cheia de descontraídos casais estrangeiros, de cabeludos e de prostitutas cabo-verdianas. Gostava de as perceber, mas era preciso ir ao seu encontro. E, neste momento, é a ti que eu busco, mesmo sabendo que não te acharei. Era um banco de floreiros. E ela tinha ancas de égua e uma boca mole, de flor, com gosto de flor... Com gosto de flor...

Deus. Agora já nunca penso em Deus. Estudei, mal, mas estudei o materialismo dialético, aprendi a história das religiões, confrontei-as, pesquisei nelas a superstição. E, no fundo de mim, calquei os pavores arcaicos que vinham à tona da angústia, principiei a conviver com a morte sem súplicas nem palavras ásperas. Em perigo, barrico-me no racionalismo, na indiferença. Nem sempre o consigo perfeitamente, tanto que, às vezes, me torço e mordo-me, entre pesadelos, como um escorpião, para não exalar a vaga súplica sem sentido, o apelo que já nem seria apelo, mas hábito de suspiro-consolo: “ Meu Deus!” Não, nem sequer tenho estatura para matar a Deus, ele é que se esboroou, castelo de mitos, de falsos segredos, de falsas grandezas, à minha vista, sem eu lhe soprar. Bom! É assim mesmo.

Mas não sei ainda de nome que cubra as minhas sensações de contemplativo, quando vou acampar para os promontórios do fim do meu mundo e acho o beijo da natureza, morno, vivo de uma vida infinita (?) que me deixa em êxtase. Sim, creio na humanidade e na ciência. Na ciência que todos os dias progride e se desmente e que torna grotesco os cépticos simplórios. Sim, creio na ciência, mas sou irremediavelmente daquela espécie de homens que dialoga com o vento, com as folhas dos choupos, com

a nostalgia, não a de Deus, mas a das quietas searas crepusculares, a das praias nítidas, onde me deito para morrer-me, de ouvido colado à areia fresca...

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 89-90)

L'exemple choisi est représentatif de l'ensemble de *Dissolução*. En effet l'oeuvre se construit sur la base d'épisodes de vie de la voix principale, qui est celle d'Alberto. Ces épisodes se manifestent au sein d'un seul bloc textuel et le passage de bloc en bloc s'effectue grâce à l'espace-blanc qui, comme nous l'avons vu, crée une rupture et en même temps un lien. Si nous observons de plus près l'exemple, nous remarquons que la rupture ne se fait pas seulement au niveau configurationnel mais aussi thématique. Le premier bloc fait référence aux souvenirs d'une femme et de la possible recherche de celle-ci, alors que dans le deuxième bloc ce qui est véhiculé a trait à la croyance et à la relation entre Alberto et Dieu.

Cette configuration textuelle est le reflet du travail de l'auteur :

Pouco a pouco, este romance (?) acronológico a que dei o título de *Dissolução*, no momento em que senti, ou compreendi, que punha em causa toda a sociedade portuguesa, foi-se ampliando. Nele inseri "colagens": fitas gravadas, que minimamente retoquei (sondagens ao viver de meios operários e suboperários), recortes de jornais e reflexões sobre o facto quotidiano social e político. [...] Com tudo o que de idiossincrático deixo no livro – misto de poema, crónica, romance e ensaio –, com as minhas incursões no onírico e no fantástico, é de facto, creio, um documento que me transcende, a projecção, com maior ou menor relevância estética (não me compete avaliá-la) de um microcosmo sufocante e quase cadaverizado.

(Urbano Tavares Rodrigues, Préface de la 1^e ed. *Dissolução*, pp.17-18.)

Le recours à la technique du collage, source de discontinuité, prétend refléter, véhiculer l'état du Portugal, quelques années avant la Révolution des Œillets de 1974. Ainsi, l'esthétique de la fragmentation, qui se manifeste au niveau des *voix énonciatives*, au niveau graphique et textuel, repose sur le désir de témoigner les faits sociaux et politiques de cette époque et de permettre au lecteur un parcours interprétatif particulier. Celui-ci, en désorientant le lecteur par la parataxe, démontre dans quel état d'esprit pouvaient vivre les personnes dans le Portugal des années pré-1974.

Cette quasi-indépendance sémantique entre blocs textuels se manifeste aussi dans *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol :

bloc textuel A	$\left\{ \begin{array}{l} \text{O que lhe havia pertencido foi distribuído como relíquias: o hábito, o cingulo, o cilício,} \\ \text{O breviário} \end{array} \right.$	
bloc textuel B	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mas as heras mantêm-se tal qual eram e sento-me numa pedra em frente do sol baixo,} \\ \text{como se fosse verão} \end{array} \right.$	
bloc textuel C	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Há quem lhe arranque as unhas dos pés, há quem lhe queira cortar} \\ \text{um dedo já aqui estou há alguns momentos, principio a sentir o odor desta variedade de} \\ \text{plantas e ervas, as espécies vegetais são indescritíveis. Este é o momento que esperava} \end{array} \right.$	
bloc textuel D	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Nascido em} \\ \text{agonia, o rosto de João estava cheio de paz e contentamento, de uma beleza especial} \\ \text{que não é a de um cadáver, ele que tinha uma cara} \end{array} \right.$	
bloc textuel E	$\left\{ \begin{array}{l} \text{como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente} \end{array} \right.$	
bloc textuel F	$\left\{ \begin{array}{l} \text{e assim foi que nasceu eu pus as mãos} \\ \text{sobre as têmporas e, ao espelho, vi que} \\ \text{branqueavam} \end{array} \right.$	bloc textuel G $\left\{ \begin{array}{l} \text{passei uma noite inquieta, na} \\ \text{expectativa do instante em que} \\ \text{voltarei a este caminho; poderei} \\ \text{sair, mas agora faz noite e} \\ \text{quero andá-lo precisamente à} \\ \text{mesma hora.} \end{array} \right.$

Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 24

Cet exemple est extrait de *Lugar 4* (pp. 22-27). Nous avons signalé les différents blocs textuels afin de mieux percevoir la constitution de la parataxe.

Si les *voix énonciatives* ne sont pas nécessairement identifiées – comme nous l'avons vu lors de la première partie – celle de João da Cruz est donnée au lecteur : « São João da Cruz, ou meu filho, escrevem em vão sobre a folha em branco » (p.23)

Examinons de plus près les blocs textuels et voyons quels liens, quelles inférences le lecteur peut produire. Pour ce qui est du bloc A, le lecteur pourrait associer le pronom « lhe » à S. João da Cruz, inférence confirmée par le vocabulaire lié aux ordres religieux et aux mystiques : « hábito », « cingulo », « cilício », « breviário ».

Un effet de rupture est créé par la conjonction d'opposition « mas » qui introduit le bloc B. En effet, l'interprétant peut se demander où situer cette opposition puisque le bloc A fait référence à une personne d'un ordre monastique - S. João - et le bloc B renvoie au monde végétal avec le terme « hera », ainsi qu'à une voix se manifestant à la première personne « sento-me ».

Dans le bloc C, nous rencontrons le même procédé que pour le bloc A, c'est-à-dire, la présence du pronom « lhe » dans « há quem lhe arranque as unhas dos pés, há quem lhe queira cortar um dedo » dont on ignore l'antécédent. De plus, l'utilisation de la personne « aqui estou há alguns momentos » invite à faire la liaison avec celle du bloc textuel précédent « sento-me numa pedra ». Finalement, la présence de termes tels que « plantas e ervas, as espécies vegetais » suggère un lien avec le terme « hera » présent dans le bloc B.

Dans le bloc D, l'utilisation du prénom « João » incite à faire une inférence avec S. João da Cruz. Remarquons la présence d'un espace blanc entre « cara » et le point-virgule : « ele que tinha uma cara ; » invitant à remplir cet espace-blanc, ce manque, par un mot qui pourrait être « bonita », par exemple.

“como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente” constitue le bloc textuel E. L'indétermination liée au manque d'antécédent du pronom « o » incite le lecteur à chercher des éléments qui peuvent donner des indications sur la référence du pronom en question. Sachant que dans le bloc précédent, le bloc D, la naissance de João est mentionnée, le lecteur est poussé à associer le pronom « o » à S. João da Cruz, ce qui crée un effet d'étrangeté¹, accentué par le terme « realmente » qui s'oppose à rêves « sonhos », puisqu'il s'agirait de manger João ou S. João da Cruz. Cet effet d'étrangeté pousse le lecteur vers une autre interprétation, vers un autre sens de « comer ». Si nous observons les diverses significations de « comer », nous pouvons retrouver l'idée d'alimenter, de nourrir qui peut être compris dans un sens figuré, lié à la spiritualité tel que « alimenter l'âme ». Dans l'écriture de Maria

¹ Silvina Rodrigues Lopes, dans son étude sur l'œuvre de Maria Gabriela Llansol, fait aussi référence à l'étrangeté : « Originando contextos de “máxima originalidade”, as mutações produzem, em termos de escrita, problemas de leitura. A estranheza com que alguns textos, de um modo geral toda a arte, aparecem aos olhos dos seus contemporâneos deve-se, naturalmente, a esse potencial de novo que os impregna. Daí resultam alguns problemas de leitura.» in *Teoria da Des-Possessão*, Lisboa, Black Son Editors, 1988, p.9.

Gabriela Llansol, la création d'effets de sens passe par un processus particulier, comme l'explique Maria João Cantinho :

Elas [palavras] são arrancadas ao seu contexto habitual, para entrarem no círculo de uma nova significação, o que as torna estranhas. São, dizendo de outro modo, consumidas e transformadas numa outra matéria, adquirindo nova significação.¹

De fait, l'effet d'étrangeté est créé par le déplacement des mots vers un nouveau contexte, différent de l'habituel, comme par exemple, cité ci-dessus, l'idée de manger S. João da Cruz², c'est-à-dire un être, alors que normalement on mange des aliments (animaux, légumes, fruits, etc...). Ainsi, on peut dire que le verbe manger a été déplacé de son contexte habituel.

L'image créée à partir du déplacement de « comer » reste en suspens car ce qui suit dans le texte ne correspond pas à la thématique mise en avant.

Les blocs F et G, malgré le fait qu'ils se présentent en simultané sur l'espace de la page, n'ont pas de lien thématique. En effet, dans le bloc F il est question de la naissance et du blanchissement des tempes alors que dans le bloc G, se manifeste de nouveau la *voix énonciative* « je » mentionnant un chemin « este caminho », qui apparaît auparavant : « quando o caminho desce precisamente no lugar em que se reflecte o sol » (p.24).

Cette analyse locale peut s'appliquer à l'œuvre de Maria Gabriela Llansol dans sa globalité. De fait, le lecteur est habitué à créer des liens entre les énoncés et les paragraphes ou blocs textuels afin de comprendre ce qu'il est en train de lire. Néanmoins, et à la lumière de la figure de style de la parataxe et de la relation de concomitance ou compatibilité, nous nous demandons si nous devons nécessairement faire, ou du moins créer, des relations entre les blocs textuels, et si l'espace-blanc qui les sépare et les lie en même temps ne leur donne pas une certaine indépendance vis-à-vis les uns des autres. Cette indépendance permettrait que l'on

¹ CANTINHO, Maria João, « Imagem e Tempo na obra de Maria Gabriela Llansol » in <http://www.triplov.com/poesia/cantinho/llansol/llansol1.htm> consulté le 3 juillet 2006.

² Remarquons que cette conclusion – “como nos sonhos, é preciso comê-lo realmente” = “como nos sonhos, é preciso comer S. João da Cruz realmente” fait partie d'un parcours interprétatif explicité par les liens inférentiels, parmi tant d'autres et, que ce n'est en aucun cas une interprétation définitive.

puisse lire les blocs textuels non pas linéairement mais par « permutabilité ». Nous empruntons ce terme – permutabilité – à Joaquim Augusto, qui l’associe aux zones énonciatives « a permutabilidade das zonas de enunciação »¹ – et que nous appliquons dans ce qui suit à la dimension configurationnelle du texte. Le critique de Maria Gabriela Llansol oppose deux dispositifs textuels, le potentiométrique et l’organique. Le premier dispositif correspond à la grande majorité des textes et est lié à la création d’une d’intrigue :

No dispositivo potenciométrico, os modos de captação sucedem-se segundo uma ordem “lógica”, embora com uma certa (não muita) flexibilidade. Quando nos debruçamos sobre teorias – ou morfologias – narratológicas (C. Bremond, N. Friedmann, Muir, R. Jakobson, V. Propp) é dessa lógica que nos apercebemos, ou seja, a sequência lógica – que parece natural – e sem a qual não há narrativa é, na realidade, uma formalização do modo como o próprio processo entrópico produz significação.²

Dans le dispositif potentiométrique, tout suit un ordre que l’on ne peut perturber, sinon on court le risque d’obtenir un manque ou du moins une absence de sens – au sein du parcours onomasiologique – ce qui engendra une non-compréhension – au sein du parcours sémasiologique. Or, le dispositif organique admet la permutabilité ; en ce sens, il est possible de changer de place deux blocs textuels, comme l’affirme Augusto Joaquim, sans qu’il y ait non sens ou que la compréhension soit impossible. Ceci est dû au fait que les textes organiques ou les « alternatives narratives » se rapprochent du fonctionnement entropique, tel qu’il est défini par le deuxième principe de la Thermodynamique³. Augusto Joaquim écrit à ce propos :

¹ JOAQUIM, Augusto, « Algumas coisas », postface à *Um falcão no punho* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, p. 162.

² JOAQUIM, Augusto, 1998, p.164.

³ Alain Boutot explique que le problème central de la thermodynamique est de savoir comment produire du mouvement avec de la chaleur. Le premier principe a trait aux systèmes fermés et il permet de « quantifier les échanges d’énergie d’un système physique avec son milieu au cours d’une transformation quelconque », alors que le second principe fonctionne pour les systèmes ouverts – ceux qui échangent de l’énergie avec l’environnement – comme codification du « sens dans lequel s’effectue le transfert de la chaleur, ou, ce qui revient au même, la transformation de l’énergie ». Les systèmes ouverts sont pris entre équilibre et déséquilibre et tendent à aller vers un état stable. Ce principe de stabilité est appelé en thermodynamique entropie, qui est interprétée « comme une mesure du désordre ». (Boutot, 1993 : 87-

As alternativas narrativas são, de facto, aplicações diversas do 2º Princípio da Termodinâmica. A entropia, como mostra Prigogine, pode localmente ser obstaculizada, há casos (muito frequentes, aliás, no mundo físico) em que da desordem pode resultar um novo regime de ordenação, só que, no cômputo final, o sistema do universo – global e localmente – tenderá para a estabilidade entrópica.

(Joaquim, 1995: 164)

Si nous produisons cette expérience dans un texte potentiométrique, lié au processus narratif, le lecteur remarquera que quelque chose d'erroné se passe, que quelque chose n'est pas à sa place, comme le souligne Augusto Joaquim, puisque la base de la narration dont dépendent les textes potentiométriques est liée à la logique causale et/ou chronologique. Or nous avons vu que d'autres types de logique et d'autres relations existent, telles que la logique naturelle, les relations de compatibilité et de concomitance. Cet exemple extrait de *Casas Pardas* illustre les potentialités interprétatives du texte organique :

lindamente como do cair de uma saia. Só quero possuir uma gama de advérbios variegada não é nenhuma bênção, nem pelo contrário. Entre a sala deles e o dancing rasca não há nenhuma diferença nem pelo contrário. Repito-me mas não sei se endoideça dado que as palavras me vêm tão corredoiras e de singular, arredeio prazer, como pela perfeição de pelo pé de uma cereja roubada haver, certas manhãs, mundo coeso, ainda que não haja com quem, excepto excertos de sombras, os lindos dias, o ácido, claro, enchavelhado de luz para mim, transparente toiro verde e azul do dia. Se não me ponho a pau, num dia assim ainda escrevo, um dia, O ar, veramente etéreo, escreve o seu perfeito discurso aos homens, o da fina brisa na neblina marítima. Há-de haver alguém então para entremear um, chiça, um espirro, e um, Santinha!, quando Eu um dia saltitar extasiada os degraus da unção da minha língua perecível e aguada, que noite,

e então toda a terra há-de ser assim esta crosta florida de coisas e de asfaltos e humidade de pupilas e canteiros e até savanas cristalizadas no ar translúcido e semexente do universo,

89). L'instabilité est, ainsi, vue comme créatrice d'ordre ou du moins d'un nouvel ordre, ce qui permet la création de nouvelles formes, donc de la morphogenèse. Henri Bergson voyait dans la thermodynamique « la plus métaphysique des physiques. Elle nous montre du doigt, disait-il, sans symboles interposés, sans artifices de mesure, la direction où marche le monde. » (BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, dans *Œuvres*, Paris, P.U.F., 1970, p.701.

ah, que em pleno quase cruzamento da Alexandre Herculano é como se fosse ir ter a visão do que vejo, que lindo dia e Eu a passar por ele com olhos demais, carregados de picos de uma vigília nem sei para quem, nem sei de nada, esta alma de bramir sem sons nem fúria a deslindação a par e passo, o júbilo no mesmo sítio da perdição.

há vazios, ausências, e então dou por mim. Mim é então o que dá por me dar por mim? Sou maior, faço vinte e dois anos, cumpro. Que cumpro? A experimentação ad nauseam, Sartre faça-me muito, de pequenez da licença? desta licença? A que costumava ater-me?

Que todos nos carros assentados ou a cruzar-me estugados com a cara enxaguada de fresco e pozes e cremes, de saber para onde, porra a paz que Eu queria, por debaixo deste festejar de passeando transportando ditos, ocupada em grande lazeira na terra de ninguém entre a treva e a treva, fretes adiados,

(Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, 69-70)

Comme nous pouvons le remarquer les blocs sont sémantiquement indépendants les uns des autres – l’effet produit est celui de sauter du « coq à l’âne », il n’y a pas de continuité de sens entre les blocs textuels. Cette caractéristique fait que le lecteur, en ayant une lecture suivie, ait plus de difficultés à donner un sens à l’ensemble que s’il s’attache uniquement à la particularité de chaque bloc.

Étant donné que le texte de Maria Gabriela Llansol est un texte organique, la lecture peut se faire non pas en suivant la linéarité des blocs textuels, comme nous l’avons fait lors de l’analyse de l’exemple de *Lugar 4* – bloc textuel A, B, C, D, E, F, G, etc, mais en suivant un autre ordre puisant dans la discontinuité, les sauts. Ce type de lecture est suggéré par Maria Gabriela Llansol dans *Amar um cão* :

[...] eu ia dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproxima-se de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma alma crescendo. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.

La compréhension, la recherche de cohérence et les inférences ne passent pas forcément par la linéarité textuelle. Face au manque de cohérence produit soit par la relation de compatibilité graphique soit par l'effet d'étrangeté, le lecteur cherche d'autres moyens, d'autres processus interprétatifs au-delà de ceux qu'il utilise normalement tels que les inférences liées aux relations causatives et/chronologiques attachées aux textes narratifs. La dimension spatiale, le dispositif rhizomique de l'*écriture fragmentale* invitent le lecteur à prendre d'autres chemins, d'autres parcours interprétatifs, comme l'écrit Jean-Louis Galay :

L'absence d'une composition qui donne au rassemblement une représentation unitaire engage le lecteur à découvrir des relations d'autre nature entre les constituants, afin de faire tenir ceux-ci ensemble et participer dans une même démarche d'ensemble.

(Galay, 1977 : 351)¹

À d'autres modèles textuels, d'autres lectures. Le lecteur des textes fragmentaux et des textes discontinus en général est appelé à trouver d'autres moyens pour lire et pour comprendre. Jamel Guermazi², dans un article sur les *Chants de Maldoror* a mis en avant le besoin de délinéariser les lectures et ainsi aller vers une pluralité de sens :

Le discours discontinu appelle immédiatement à une autre manière de recevoir le texte. Nous devons délinéariser nos lectures afin de chercher les correspondances des éléments cohésifs et des fils continus qui sauvent le texte du naufrage et de l'illisibilité totale. Ainsi la lecture est mobile : elle se fait discontinue pour s'arrêter sur la singularité de chaque fragment. De plus, l'écriture discontinue confère au lecteur une liberté de lecture, une pluralité de sens et d'interprétations.

(Guermazi, 2004 : 203)

La compréhension, la recherche de cohérence et les inférences passent incontestablement par la linéarité linguistique. Face à un manque de cohérence ou

¹ GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'oeuvre fragmentale: Valéry » in *Poétique*, n°31, Septembre 1977.

² GUERMAZI, Jamel, « Les procédés de la discontinuité dans les Chants de Maldoror » in *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, (ss. Isabelle Schol), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp.189- 203.

un effet d'étrangeté, le lecteur potentiel cherche d'autres moyens, d'autres processus interprétatifs au-delà de ceux qu'il pratique normalement. La dimension spatiale, rhizomatique de l'*écriture fragmentale* incite à prendre d'autres chemins induits par les nœuds, manifestés par les bifurcations ou les intersections.

Les fragments se disposent les uns aux autres de façon plus spatiale que successive, conduits par cette structure qui leur sert de fondement ; c'est pourquoi il est possible d'établir entre eux des relations, d'effectuer des associations et des rapprochements ; un réseau de connexions se constitue à la lecture, riche et complexe.

(Galay, 1977 : 346)

Notre propos n'est pas de rendre compte de toutes les interprétations possibles, mais plutôt des mécanismes qui interviennent de manière plus saillante dans l'interprétation, comme les relations de compatibilité, de concomitance ou de permutabilité rendues possibles grâce à la dimension graphique dont les textes de notre corpus s'appuient afin de créer des effets de sens particuliers et atteindre une singularité qui fait de chaque œuvre une œuvre unique.

Une des principales caractéristiques de l'*écriture fragmentale* est la relation entre dimension verbale ou linguistique et la dimension non verbale ou iconique. En ce sens, l'inférence dans l'*écriture fragmentale* peut se construire non seulement à partir de la dimension linguistique en lien avec le contexte de production et de réception mais aussi à partir de sa dimension non verbale ou iconique.

4.3. Inférence et plan non verbal

Annette Beguin-Verbrugge a fait un travail remarquable intitulé *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*¹, dans lequel est analysé le rôle des cadres, des bordures dans la structuration du fonctionnement de l'écrit sur le double plan linguistique et iconique.

¹ BEGUIN-VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

L'intérêt fondamental du travail d'Annette Beguin-Verbrugge réside dans la mise en avant d'éléments discrets jouant un rôle déterminant dans la perception et dans la compréhension d'un texte, en d'autres termes les cadres et, par extension, le dispositif typographique, dont nous avons déjà analysés quelques points dans la deuxième partie consacrée à l'étude des configurations textuelles de la fragmentation :

Le système de cadres et de manière plus large le dispositif typographique permet de gérer l'organisation visuelle de l'information dans un document. [...] La première vision de l'image graphique d'un texte fonctionne comme une matrice de sens qui préoriente la lecture parce qu'elle est associée à différents genres textuels.

(Beguin-Verbrugge, 2006 : 122)

Les notions de modèle mental et d'inférence sont les instruments utilisés dans cette œuvre pour caractériser le travail du lecteur. D'après A. Béguin-Verbrugge, les inférences interviennent à quatre niveaux, soit :

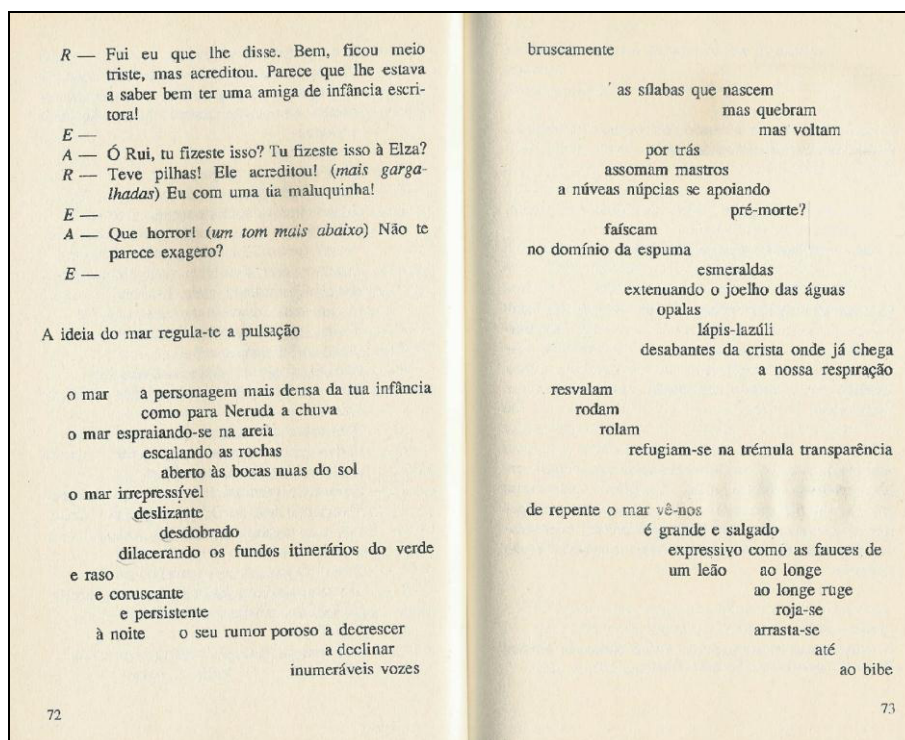
1. à partir de l'image graphique du texte envisagée globalement
2. analytiquement entre les différents éléments constitutifs du texte et leur relations
3. entre texte et contexte
4. du dedans vers le dehors du cadre et du dehors vers le dedans

Ces différents niveaux exigent quelques explications. Pour ce qui est du premier niveau, A. Beguin-Verbrugge affirme qu'à partir de l'image globale du texte, il y a reconnaissance de celui-ci par l'interprétant.

Le lecteur identifie de manière analogique une forme qui lui est familière et qui constitue pour lui un modèle, autrement dit en ensemble de repères auxquels son attention peut s'accrocher.

(Beguin-Berbrugge, 2006 : 125)

En lisant, le lecteur sait qu'il a affaire à un genre textuel déterminé juste à travers la forme graphique du texte. Or, le lecteur de l'*écriture fragmentale* peut avoir quelques doutes lorsqu'il se retrouve face à certains passages. Est-il face à de la prose, à de la poésie ? Nous pouvons nous poser cette question face à l'exemple suivant extrait de notre corpus :



(Olga Gonçalves, *Ora esguardae*, 72-73)

L'inférence produite face à visualisation de cet exemple fait en sorte que le lecteur se rappelle les propriétés linguistiques ou thématiques du genre qu'il a reconnu. Dans le cas qui nous concerne, la lecture et l'interprétation sont perturbées par le fait que l'*écriture fragmentale* offre au lecteur des éléments nouveaux – ce qui initialement semblait un roman, présente, entre autres, des éléments sémiographiques disjoints de ce genre textuel. Le contact visuel perturbera le lecteur, en outre, il l'influencera, il déterminera le cheminement ou la direction à prendre pour la construction du sens.

Quant au deuxième niveau intermédiaire, il se manifeste analytiquement par les différents éléments constitutifs du texte et de leurs relations. Généralement, les

textes en prose offrent au lecteur une organisation linéaire, page après page, ligne après ligne. Ils peuvent aussi être séparés en chapitres, en parties avec un espace blanc ou un pied de mouche marquant la séparation. Malgré ces séparations, le texte se présente sous une forme plus compacte et surtout linéaire.

L'analyse de la configuration de la fragmentation, lors de la deuxième partie, nous a permis de voir que les textes appartenant à notre corpus opèrent à un changement du purement verbal vers une relation entre un plan verbal et un plan non verbal ; le texte invite à être lu et à être vu.

Le troisième type d'inférence est lié « au contexte projeté de chaque unité encadrée » (p.121). Les inférences qui se manifestent dans ce plan sont automatiques. L'auteur explicite ainsi le mécanisme de ces inférences :

Nous suppléons mentalement aux limites imposées par le découpage mais sans que ce complément soit formalisable. Nous construisons plutôt des images mouvantes et transitoires sans nous arrêter aux limites du bord.

(Beguin-Verbrugge, 2006 : 121)

Ce type d'inférence, défini comme automatique selon l'auteur, convoque notre connaissance du monde et certaines représentations mémorisées. Le lecteur ne se limite pas à ce qu'il trouve dans le texte afin de construire le sens.

Le quatrième et dernier type d'inférence se situe au niveau du « cotexte des unités isolées en pavés ou en cadres ». La compréhension des éléments isolés ou détachés est influencée par les éléments de plus haute taille. Partant d'une vision globale, notre attention s'attachera à un moment donné à cet élément de taille plus réduite.

La configuration du texte joue un rôle très important dans la reconnaissance de celui-ci, dans un premier temps et dans l'interprétation, dans un deuxième temps.

Le psychologue Michel Denis souligne l'influence des images sur les mécanismes inférentiels : « mais l'image permet de dériver des inférences sans recourir à des opérations de logique formelle. »¹

Nous allons présenter les résultats d'une expérience², que nous avons menée, qui a servi à observer quels parcours empruntent les lecteurs et quelle influence exerce la dimension graphique des textes fragmentaux dans la compréhension. Deux textes – texte A et texte B, extraits d'*O Livro das Comunidades de Maria Gabriela Llansol* (pp.31-32) - ont été soumis à vingt lecteurs³, chacun sur une feuille différente afin ne de pas influencer l'interprétation. Les indications de lecture données étaient de lire en premier le texte A, puis le texte B et de noter, après chaque texte, ce qui était compréhensible et ce qui ne l'était pas et d'essayer d'expliquer pourquoi.

Les vingt lecteurs ont entre 25 et 63 ans et ne travaillent pas dans le domaine de la linguistique ou de la littérature, et ce, car nous cherchions à comprendre l'influence de la mise en page chez un lecteur « commun », c'est-à-dire qui ne soit pas habitué à analyser des textes. Un tiers des lecteurs ne sont pas les lecteurs habituels.

Les textes ont été envoyés par courriel, et nous avons donné comme directives aux vingt lecteurs de lire en premier le texte A, d'anoter ce qu'ils comprenaient et ce qu'ils ne comprenaient pas et d'essayer d'expliquer pourquoi.

L'extrait A ne respecte pas la disposition typographique du texte de Maria Gabriela Llansol alors que l'extrait B la respecte. Voici les textes tels qu'ils ont été donnés à lire :

¹ DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, P.U.F., 1989, p.130.

² Cette expérience se veut surtout illustratrice des mécanismes inférentiels liés à la disposition textuelle.

³ Nous remercions vivement les personnes qui se sont prêtées à cette expérience.

Texte A :

Os homens que até agora detiveram o poder conversam friamente entre as páginas apareceu o manuscrito de um texto que São João da Cruz nem escrevera, nem conhecia era apenas uma voz em que uma voz se imaginava: antes da noite, cobertas por uma caligrafia cursiva, alumiou-as a lâmpada vermelha que Teresa de Ávila suspendeu da garganta está sentada, reflectida pelo espelho e seda do vestido que despiu; no colo nu, a cabeça do dia que é inimaginável irradia, sem anular as vozes e as descrições terríveis do itinerário nocturno: passei o entardecer e as primeiras horas da noite desejando que, ainda nesse dia e antes que fizesse manhã, abrisse a janela sobre o rio com a impressão de que dormira no rio, e que ali acabara de chegar: havia uma claridade tão intensa, que ninguém a poderia suportar, senão velada; a ponte viria de cima, de trespassar o sol.

Texte B:

Os homens que até agora detiveram o poder conversam friamente
entre as páginas apareceu o manuscrito de um texto que São João
da Cruz nem escrevera, nem conhecia
era apenas uma voz em que uma voz se imaginava:
antes da noite, cobertas por uma caligrafia cursiva, alumiou-as a
lâmpada vermelha que Teresa de Ávila suspendeu da garganta
está sentada, reflectida pelo espelho e seda do vestido que despiu;
no colo nu,
a cabeça do dia
que é inimaginável
irradia,
sem anular
as vozes
e as descrições terríveis
do itinerário
nocturno:
passei o entardecer e as primeiras horas da noite desejando que,
ainda nesse dia
e antes
que fizesse manhã,
abrisse a janela sobre o rio com a impressão de que dormira
no rio,
e que ali acabara de chegar:
havia uma claridade tão intensa, que ninguém a poderia suportar,
senão velada; a ponte viria de cima, de trespassar o sol.

Les réactions que nous avons eu sont très diverses, allant de « je n'ai rien compris » à « c'est un poème » (cette remarque se rapporte au texte B).

Il nous semble que le fait d'avoir dénommé ces extraits textes A et B et non pas extraits A et B a influencé les lecteurs car moins de la moitié a remarqué qu'il s'agissait du même texte et que seule la forme différait.

Nous rapportons, dans ce tableau¹, les propos des lecteurs qui ont répondu par écrit.

Lecteur	Texte A	Texte B
F, 31	Confusion entre les personnages, manque de ponctuation	Le texte a un rythme il n'y a plus la sensation de confusion mais celle de mystère
H, 30	Manque de ponctuation	Le lecteur a remarqué le manque d'antécédent dans certaines expressions, comme par exemple « está coberto », « alumiu-as »,
F, 34	N'arrive pas à faire le lien entre les phrases par manque de ponctuation ou de sens	Grâce à la mise en page, il est possible d'établir un lien entre les différentes idées
H, 24	Au premier abord la ponctuation manque ; le lecteur arrive à la conclusion que le texte n'a pas de sens,	Les paragraphes fonctionnent comme coupures (un type de ponctuation différent) et facilitent l'organisation des idées, indépendantes entre elles mais qui pourraient avoir un sens dans un certain contexte.
F, 42	Sensation étrange lors de la lecture de ce texte. La ponctuation n'aide pas la compréhension. Cela ressemble à de la prose mais en même temps il y a présence de la complexité et de l'imaginaire poétique.	Le texte devient fluide et touchant. Ce n'est pas facile à décrire la compréhension. «La poésie va au-delà des mots et la compréhension au-delà des idées. »
F, 27	Ce texte est difficile à lire car il y a absence de ponctuation qui permette de suivre le raisonnement de l'auteur ; plusieurs thématiques au sein de la même phrase, empêchant que celle-ci ait un sens logique ; ne motive pas la lecture	La mise en page oblige à des pauses nécessaires à la lecture, ce qui donne un peu plus de sens au texte, mais les difficultés de compréhension persistent à cause du changement soudain de thème.
F, 37	La lectrice a lu le texte plusieurs fois et a imaginé qu'il s'agissait d'un jeu, qu'il fallait lire les phrases deux par deux. Comme elle ne comprenait pas le texte, elle a lu le texte B.	Ce texte a un langage très poétique et très difficile. On a l'impression que la personne qui écrit sort d'un rêve.
H, 63	Le texte A est moins compréhensible car la « substance », phrases, mots sont déconnectés entre eux et ne s'encadrent pas dans la forme du texte, qui transmet l'idée d'unité.	Les mots ou phrases sont détachés les uns des autres, ce qui permet de donner un sens particulier. La forme du texte laisse plus de liberté au lecteur.
F, 32	Manque de ponctuation La lectrice ne comprend pas grand chose	Voix de Saint Jean de la Croix qui parle, désir de liberté et de paix

¹ La lettre correspond au sexe – masculin ou féminin et le chiffre à l'âge de la personne.

H, 27	Ne comprend pas le texte Manque de ponctuation, les phrases n'ont pas de lien entre elles et ne transmettent pas un message clair.	Même sensation que pour le texte A, tout est très confus
F, 31	Première lecture difficile Manque de ponctuation	Le changement de ligne provoque une pause qui fonctionne comme ponctuation. La compréhension est facilitée car la structure du texte en elle-même indique que le lecteur est devant un langage poétique et non courant, ce qui change la manière dont on lit.
F, 28	Ponctuation anormale et inespérée, confusion entre les personnages, changement de sujet (début du texte « les hommes » puis « je »), langage figuré, difficile à comprendre	Un peu moins confus que le texte A, sûrement à cause des pauses, mais très difficile à comprendre
H, 32	Le lecteur n'a pas expliqué s'il avait eu pas des difficultés à comprendre le texte. Il a mis en avant le contenu comme « il y a des personnes parlant de politique dans une maison et des figures de saints sur les murs »	Le lecteur a remarqué d'autres contenus thématiques tels qu'un « livre avec un saint et une personne contemplant le fleuve de la fenêtre de sa chambre, un matin avec un soleil intense »
F, 25	Texte de difficile compréhension à cause du manque de ponctuation	Compréhension facilitée grâce aux changements de ligne. Même si le texte a la forme d'une poésie, c'est une prose à cause de la thématique et de la narration.
H, 29	Texte difficile à comprendre car il n'y a pas de suite. D'un point de vue formel, ce texte est explicite, il appartient au genre romanesque.	Même sensation de difficulté que pour le texte A, néanmoins, la lecture est guidée d'un point de vue visuel et on comprend que l'on est dans le monde de l'imagination.
F, 29	Les textes sont les mêmes, la forme diffère. Le sujet est très confus, est-ce un homme, une femme, une robe ?	Le texte est un peu plus compréhensible, il a un ton poétique, alambiqué.
H, 28	Les textes sont les mêmes. D'un point de vue formel, on pense que ce texte est normal avec une séquence suivie, alors que le contenu montre que non	Le fait de changer de ligne change la perception que l'on a du texte. Il y a liaison entre les différents blocs, mais il faut lire d'une manière différente.
H, 59	Difficile à comprendre	Le texte B est plus « sympathique ». Les deux textes parlent de la même chose, tout se développe à partir de l'imagination.
F, 58	Texte sans ponctuation	Le texte B est plus facile à comprendre, le thème est le rêve, la divagation
F, 27	N'a rien compris	N'a rien compris, mais a remarqué que les textes sont les mêmes

Tableau 9. Récapitulation des mécanismes de compréhension : lecture expérimentale

D'après les propos des lecteurs, il est indéniable que la disposition influence le lecteur. En effet, la première réaction que l'on peut avoir en voyant l'exemple A, de par sa configuration, est de penser qu'il s'agit d'un extrait d'une œuvre en prose alors que le second se rapproche plus d'un texte poétique. Ainsi, le lecteur se prépare à

lire le genre qu'il a inféré. Cette inférence fait en sorte que le lecteur a plus de difficulté à comprendre l'extrait A puisqu'il s'attend à un récit suivi avec un thème et un personnage principal.

Le fait que tous soient d'avis, sauf ceux qui n'ont rien compris aux deux textes, que l'extrait B est plus facile à comprendre que le texte A conforte l'idée que la forme du texte influence la lecture. La compréhension de l'extrait A est possible d'une part, parce que le lecteur se prépare à lire un texte qui peut être proche de la poésie ou d'un texte inusité, il se crée ainsi un horizon d'attente et d'autre part, les changements de lignes provoquent des pauses et un rythme, comme l'ont remarqué plusieurs lecteurs.

L'écriture fragmentale demande et invite le lecteur à « penser plus loin » en rentrant dans le texte et en participant à la création de sens :

Si le Weiterdenker (penser plus loin) de la tradition aphoristique fait en effet, jusque chez les modernes, figure de postulat de base, c'est parce que la lecture assume une fonction essentielle dans un processus cognitif et interprétatif qui se veut en permanence problématique et ouvert, ouvert signifiant ici, selon la belle formule de F. Schlegel, que « chacun peut entrer sans user de violence » [Frag. 336 de l'Athenaeum]

(Susini-Anastapoulos, 1997 : 150)

Cette expérience confirme les propos d'Annette Beguin-Verbrugge à propos du rôle des inférences produites par les cadres et/ou la disposition graphique dans la compréhension textuelle.

Rendre compte de l'existence d'inférences liées à l'iconicité des textes invite aussi à s'interroger sur la nature de ces dernières. Le type d'inférence que nous avons cherché à analyser est proche des logiques naturelles, mais, comme l'écrit Annette Béguin-Verbrugge, c'est « l'ensemble de la personne qui est impliquée dans l'acte de lecture » :

[...] la réponse aux questions que nous nous sommes posées concernant l'inférence est donc sans doute à trouver du côté d'une mixité des procédures. Entre les gestaltistes tenants de la force perceptive et les cognitivistes tenants de la logique formelle il reste à exploiter une voie moyenne selon laquelle, c'est l'ensemble de la

personne qui est impliquée dans l'acte de lecture : l'intellect mais aussi le corps et l'émotion, le raisonnement mais aussi le réflexe. Le lecteur n'est pas un réceptacle, mais un acteur à part entière de la communication écrite, même s'il ne s'agit pas d'un échange symétrique.

(Béguin-Verbrugge, 2006 : 150)

Chapitre 3. Le rythme dans l'écriture fragmentale : entre continu et discontinu

Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transforme le cuivre en or, la parole en verbe.

Léopold Sédar-Senghor

Nous entamons le dernier chapitre de notre travail avec une question : comment rendre compte de la dynamique, du mouvement des textes dans leur globalité? Le rythme semble être une voie de réponse à cette question.

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à rendre compte du rythme de l'écriture fragmentale, en mettant en avant le lien entre continu et discontinu et les particularités de *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues et *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol.

Nous verrons que le rythme de *Dissolução* est en rapport avec le contexte socio-historique et celui d'*O Livro das Comunidades* avec l'effet d'étrangeté et la création d'images.

1. Rythme linguistique

Bio-rythme, rythme cardiaque, rythme des vagues, rythme cosmique sont des notions qui dénotent la présence constante du rythme dans la vie. Le rythme est aussi associé à la musique et à la littérature – rythme d'un vers, d'une strophe – lié « à la répartition des sons dans le temps » ou au « mouvement du discours réglé sur la métrique »¹.

Pour ce qui du domaine de la littérature, traditionnellement lorsqu'on pense au rythme, on a tendance à associer celui-ci à la poésie, à la versification ou encore à la métrique. L'originalité des travaux d'Henri Meschonnic² est d'avoir montré que le rythme est une réalité fondamentale du langage – et non pas seulement de la poésie – et ce, à travers ce qu'il a nommé la « poétique du rythme ».

¹ Source, dictionnaire *Le Petit Robert*

² MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

C'est donc à partir du concret du langage, dans et par l'analyse des fonctionnements du langage qu'il importe, pour autant qu'on veuille savoir de quoi il s'agit, de faire une critique de la notion traditionnelle de rythme. Pour mieux comprendre et entendre ce qui a lieu dans le langage, et à quoi la notion traditionnelle du rythme, comme élément sonore, paradoxalement nous rend sourds.

[...]

Où il y aura à distinguer trois catégories du rythme : *le rythme linguistique*, propre à chaque langue ; *les rythmes rhétoriques et culturels*, rythmes d'époque (...) puis les rythmes qu'on ne saurait appeler autrement, il semble, que *poétiques*, non parce qu'ils seraient en vers, mais parce qu'ils sont propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou proses.

(Dessons, Meschonnic, 1998 : 26-29)¹

La poétique du rythme nous permet d'appréhender l'œuvre dans sa globalité et dans sa singularité.

Le rythme ne peut se concevoir en termes de présence ou d'absence – ce texte a ou n'a pas de rythme – mais en termes de statut. Celui-ci diffère selon que le texte est prosaïque, ordinaire ou poétique.

H. Meschonnic part de la conception de Héraclite et d'E. Benveniste² pour définir le rythme du langage.

La valeur héraclitienne du rythme, comme organisation du mouvement, s'opposait au *skhéma*, organisation de ce qui est fixe. Il faut le rappeler cette archéologie du rythme est fondamentale pour repenser le rythme, non comme alternance-périodicité-structure mais comme organisation.

(Dessons, Meschonnic, 1998 : 54)

Le rythme est tributaire de la définition que Platon³ lui a donné, ce qui fait que celui-ci est uniquement conçu comme discontinu. G. Dessons et H. Meschonnic proposent de «déplatonniser la définition du rythme ». (1998 : 30)

¹ DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

² BENVENISTE, Emile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, pp.327-335.

³ E. Benveniste rappelle que la disposition « est chez Platon constituée par une séquence ordonnée de mouvements lents et rapides, de même que l'« harmonie » résulte de l'alternance de l'aigu et du grave. » (1966 : 334)

En fait, ce n'est pas seulement le rythme qui est conçu comme discontinu, la représentation du langage aussi. Si nous réfléchissons à la dimension discontinue du langage, nous verrons que plusieurs éléments le sont aussi, comme par exemple la conception du signe linguistique – signifié, signifiant –, la discontinuité des mots perçus comme des unités autonomes, ou encore les phrases entre elles. De plus, le sens est appréhendé au niveau de la forme et du contenu ou encore de l'expression et du contenu (pensons, par exemple, aux formes et aux fonds sémantiques dans la théorie sémantique textuelle de F. Rastier). Le langage est perçu de manière discontinue et conçu de manière dyadique. Remarquons que la notion classique du rythme le définit comme étant une alternance dichotomique entre le lent et le rapide, le fort et le faible, le même et le différent, héritière de la conception dualiste. En effet, depuis l'époque des Lumières et la critique des catégories de la Raison avec la séparation entre science, éthique et esthétique¹, la catégorie classique de l'esthétique est conçue comme un « jeu binaire d'opposition entre les figures, par conjonction et disjonction ». (Dessons, Meschonnic, 1998 : 55)

E. Benveniste rapproche la notion de rythme des activités humaines au niveau individuel et collectif.

La notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements. Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de « temps », d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme *rythme* qui, à travers le latin nous vient du grec.

(Benveniste, 1966 : 327)

¹ Alain Boutot parle de la séparation entre science et philosophie dans le chapitre 4 « Les retrouvailles de la science et de la philosophie », *L'invention des formes*, 1993.

H. Meschonnic et G. Dessons soulignent que la proposition d'E. Benveniste conçoit le rythme comme participant au discours et non pas comme tributaire du signe :

Inscrit dans le signe, du côté de la forme, le rythme dans le langage était donc solidaire du signe, et du dualisme de l'expression et du contenu. Benveniste (...) permet de concevoir le rythme dans le langage non plus comme une notion du signe, mais comme un fonctionnement du discours.

(Dessons, Meschonnic, 1998 : 55)

Ce déplacement du rythme du signe vers le discours engendre un autre déplacement celui de la discontinuité vers la continuité : « le rythme repasse du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitien, reconnu pour ce qu'il n'a jamais cessé d'être, dans l'expérience banale, quotidienne, concrète du langage : un continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe ». (Dessons, Meschonnic, 1998 : 56)

Ainsi, les auteurs se proposent de concevoir une poétique du rythme en s'appuyant sur la continuité :

Le problème actuel de la théorie du rythme est donc de construire, à côté de la cohérence conceptuelle du discontinu, la cohérence conceptuelle du continu.

(Dessons, Meschonnic, 1998 : 43)

Même s'il est nécessaire de construire une « cohérence conceptuelle du continu », il nous semble que le continu a toujours existé, puisqu'Héraclite concevait un rythme continu et que parfois, il faut ouvrir les yeux face à ce qui se présente à nous, comme le remarque Ludwig Wittgenstein :

Ce que nous livrons ici, ce sont des remarques propres à l'histoire naturelle des hommes ; ce sont, non des constatations étranges, mais la confirmation de faits dont on

n'a jamais douté et qui **n'échappent à la perception que parce qu'ils sont constamment présents devant nos yeux**¹. (c'est nous qui soulignons)

2. Continu - discontinu

Afin de rendre compte du mouvement et du continu dans le langage, nous allons nous appuyer sur un instrument particulier, le trimorphe, figure abstraite, développée par B. Pottier. En effet, le trimorphe est un schème, c'est-à-dire, une représentation temporelle rendant compte du déroulement de l'événement et de son mouvement : « le trimorphe est une représentation continue et triphasée d'un événement ou d'une catégorisation » (Pottier, 2000 : 143). Lorsque nous observons la figure du trimorphe, nous remarquons que le linguiste est parti du schème binaire de Gustave Guillaume² allant de l'Universel au Particulier et du Particulier à l'Universel. Tout en incluant les deux tensions du schème de G. Guillaume, le trimorphe présente le seuil entre ces deux tensions. Schématiquement, il y a passage de la figure 22 à la figure 23³.

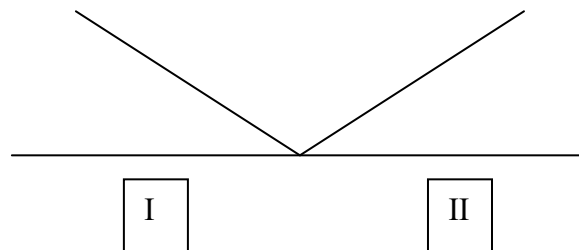


Figure 22. Schème dynamique binaire de G. Guillaume (B. Pottier, 1992 : 56)

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, 1956, cité par F. Varela, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Seuil, 1989, p.7.

² Bernard Pottier s'est inspiré des «éléments de la conception de Gustave Guillaume relatifs aux mécanismes fondamentaux de la « pensée pensante » qui nous semble utiles pour cet exposé». in POTTIER, B. *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1987, p. 24.

³ Les figures que nous reproduisons, ici, n'ont pas d'application particulière, puisque l'objectif est de montrer le dynamisme, le mouvement et le passage du binaire au ternaire.

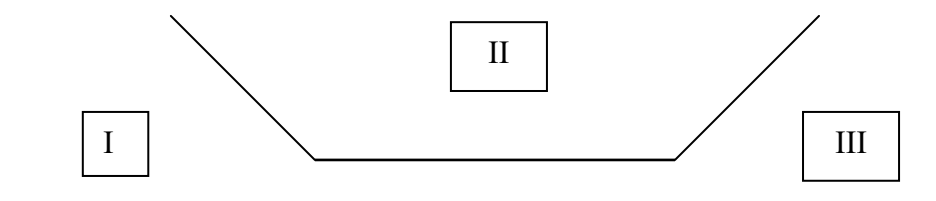


Figure 23. Trimorphe (B. Pottier, 1992 : 57)

Dans la vision trimorphique, le temps et l'espace d'un événement ou d'une catégorisation se réunissent. Au niveau temporel, nous pouvons observer un avant, un pendant et un après ; quant au niveau spatial, nous obtenons trois moments. Si deux objets se déplacent, ils peuvent 1) s'approcher [I] ; 2) rester équidistants [II] ; 3) s'éloigner [III].

Comme nous l'avons déjà écrit précédemment, les catégories de la raison et la logique occidentale nous ont habitués à penser et à conceptualiser en termes dichotomiques - «thèse-antithèse, synthèse », comme le rappelle B. Pottier (1987, 20) ou encore le structuralisme qui, selon Y. M. Lotman, s'organise à partir d'une « relation de binarité ».¹

Les schèmes de B. Pottier s'inspirent des schèmes de René Thom développés au sein de la théorie des catastrophes. Or, ce dernier explique la réintroduction du continu au sein de la morphogenèse : « (...) il apparaît nécessaire de réintroduire le continu que le formalisme avait chassé »². Ainsi, le trimorphe serait apte à rendre compte du caractère continu du langage.

Nous avons mentionné que parfois au-delà de la construction d'une théorie ou d'un modèle – nous faisons référence à la cohérence conceptuelle du continu de G. Dessons et de H. Meschonnic – il faut aussi observer ce qui nous entoure avec un autre regard, comme le remarque si judicieusement L. Wittgenstein. Nous nous proposons de faire, dans ce qui suit, une réflexion sur la relation continu –

¹ « La relation de binarité constitue l'un des mécanismes organisateurs de toute structure. », LOTMAN, Y. M., « Un modèle dynamique du système sémiotique », *Travaux sur le système des signes*, École de Tartu, Paris-Bruxelles, 1976, p.85.

² THOM, René, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1980, p. 164.

discontinu à partir des panneaux d'azulejos de Gracinda Candeias que nous pouvons voir dans la gare de Portela de Sintra (Portugal).



Figure 24. Panneau A d'azulejos

Voici un premier panneau d'azulejos, sans titre, qui représente parfaitement le trimorphe de B. Pottier, dans son développement sinusoïdal. Nous pouvons voir une première phase, équivalente à l'approximation – courbe rouge à gauche –, puis une deuxième comparable à l'équidistance – courbe orange au milieu –, et enfin la troisième phase représentant l'éloignement – courbe rouge à droite.

Ces trois phases correspondent à un mouvement, qui peut être plus ou moins ondulatoire et, qui est multipliable à l'infini, comme nous pouvons l'observer dans sur la figure 25.



Figure 25. Panneau B d'azulejos

Héraclite avait perçu la continuité¹ du rythme et Platon a surtout mis en avant sa discontinuité. Or, pour que le rythme soit appréhendé dans sa globalité, il faut tenir compte de son aspect continu et de son aspect discontinu.

Le rythme repasse, du discontinu où il était depuis Platon, au continu héraclitien, reconnu pour ce qu'il n'a jamais cessé d'être, dans l'expérience banale, quotidienne, concrète, du langage : un continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe.

(Dessons, Meschonnic, 1998 : 56)

Le rythme est dans le langage qu'il soit oral, écrit, pictural. Dans la figure du trimorphe et dans le rythme s'unissent le continu et le discontinu participant à la création de sens d'un fait, d'un événement : « Le rythme est le discontinu du continu qu'est le mouvement » (Dessons, Meschonnic, 1998 : 52).

Ce qui peut, dans un premier abord, sembler antithétique, peut être expliqué comme appartenant au domaine de l'*Unitas Multiplex* définie par Edgar Morin². Continu et discontinu peuvent aussi être affaire de perception car lorsque nous observons la figure 24, on pourrait la faire correspondre à une représentation sinusoïdale du trimorphe, le discontinu correspondrait ainsi à une perception locale. En effet, si nous divisons le panneau horizontalement, nous obtenons les figures ci-dessous.

¹ Pour être plus précis, Héraclite concevait le rythme comme « manière particulière de fluer ». E. Benveniste explique que la pensée d'Héraclite en ces termes : « c'est une représentation de l'univers où les configurations particulières du mouvant se définissent comme des « fluements ». (1966 : 333)

² Le système se présente d'abord comme *unitas multiplex* (Angyal, 1941), c'est-à-dire paradoxe : considéré sous l'angle du Tout, il est un et homogène ; considéré sous l'angle des constituants, il est divers et hétérogène. [...] La première et fondamentale complexité du système est d'associer en lui l'idée d'unité d'une part, de diversité ou multiplicité de l'autre, qui en principe se repoussent et s'excluent. (MORIN, Edgar, *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977, p.105.)



Figure 26. Panneau B d'azulejos divisé horizontalement

Aussi bien la perception A que la perception B figure le fait ou l'événement de manière discontinue. En effet, on saute d'une phase à l'autre – de l'orange vers le rouge puis vers le violet – sans lien apparent.

3. Rythme et ramification : le cas de *Dissolução* d'Urbano Rodrigues Tavares

Ceci étant posé, comment se manifeste le rythme au sein des textes de notre corpus ? G. Dessons et H. Meschonnic conçoivent le rythme non comme une alternance de formes mais plutôt comme une « organisation des marques » dans le discours¹. En ce sens, il nous semble que les indices énonciatifs analysés lors de la première partie et les marques appartenant à la fragmentation étudiées lors de la deuxième partie sont constitutifs du rythme. D'ailleurs, H. Meschonnic dans *Critique du rythme* (1982) considère les blancs, les dispositifs, la typographie, la visualité comme des espaces du rythme. La page représenterait en elle-même un rythme, comme le souligne H. Meschonnic (1983 : 305). Cette manifestation du rythme au

¹ Plusieurs travaux vont dans ce sens, nous pouvons citer : BORDAS, Eric « Le rythme de la prose », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 1 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2660.html>. Consulté le 10 avril 2008, PÉTILLON, Sabine, « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchaînement : deux chorégraphies graphico-lyriques de la phrase », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 16 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2669.html>. Consulté le 10 avril 2008. VAZ-WARROT, Catarina, « *Não Entres Tão depressa Nessa Noite Escura* de António Lobo Antunes: da escrita romanesca à partitura musical », communication orale lors du III^o Fórum de Partilha Linguística, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 14-15 Juillet 2008.

sein de la page n'est pas sans rapport avec l'interpénétration des plans linguistiques et iconiques (voir Partie II). *Écriture fragmentale* et rythme se construisent et se manifestent dans l'intersection des plans verbal et non verbal, de l'auditif et du visuel.

Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace.
Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre
dans son activité subjective, transubjective.

(Meschonnic, 1982 : 299)

Voyons comment les indices énonciatifs et les marques configuratrices de la fragmentation participent à la création du rythme de l'œuvre. En ce sens, et pour ce qui est de *Dissolução*, nous pensons que le contexte socio-historique durant lequel a été produit l'œuvre, peut nous éclairer.

Dissolução a été publié pour la première fois en 1977, c'est-à-dire, trois ans après la Révolution des Œillets (1974). L'auteur, lui-même, dans la préface, donne quelques indications concernant le contexte :

(...) é de facto, creio, um documento que me transcende, a projeção, com maior ou menor relevância estética (não me compete) avaliá-la, de um **microcosmo sufocante e quase cadaverizado**.

Pouco antes do 25 de Abril, estava já o texto quase acabado. Juntei-lhes uns capítulos em que inevitavelmente, há muito de pessoal, desequilibrando a organização do conjunto. (c'est nous qui soulignons)

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 18)

Plusieurs éléments participent du « microcosme suffocant et presque cadavérisant ». À ce propos, nous pouvons mentionner l'indéfinition et la dissolution des *voix énonciatives*, le défilé des voix féminines, qui disparaissent aussitôt après être apparues, comme nous l'avons analysé lors de la partie I. De plus, l'œuvre commence avec la rencontre entre Alberto et une femme inconnue. La répétition du terme mort et le fait de ne pas connaître le nom de la femme créent l'image d'un fantôme :

Falou-me do silêncio e da morte. Que todos nós estávamos mortos, ou éramos mortos, pouca diferença fazia...

- Mortos, como? Ora bolas! Eu estou vivo, sinto-me vivo! Riu-se

- Sabe o que me lembra essa sua reacção?, os velhos a fingirem de novos. Você está tão morto como eu.

- Então a vida?

- É o intervalo, nem isso, o interstício entre dois instantes de morte.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 19-20)

La fragmentation peut être conçue soit d'un point de vue positif, soit d'un point de vue négatif. Pour ce qui est de *Dissolução*, la fragmentation peut être appréhendée des deux points de vues à la fois. En effet, si le début du texte est marqué par une ambiance « cadavérique », la fin de l'oeuvre annonce la confiance et le bonheur :

Nem sempre a noite é precursora da morte. Esta, agora, de repente, tão serena, nos bairros que o Primeiro de Maio deixou desertos, reserva-me a doce, quieta imagem do que mais amo: as crianças, o ruído do chafariz, os namorados, a misteriosa verdura das árvores já com tímidos rumores eléctricos. Sim, de facto, em cada pessoa, nem que seja só hoje, reconheço um amigo.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 199)

Ainsi, le contexte socio-historique dominé par la peur, la dictature et la censure se reflètent dans *Dissolução* par la fragmentation. Il est indéniable que celle-ci avait des répercussions sur le travail des écrivains:

A organização oficial da censura teve também graves efeitos catalíticos na produção literária dos escritores portugueses. De facto, a simples existência da censura destruíu a criatividade.¹

¹ RODRIGUES, Graça Almeida, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1980, pp.75-76.

Le jeu autour des *voix énonciatives* – profusion et indéfinition¹ – véhicule d'un côté le problème de l'identité et de l'individuation qu'ont subi les personnes pendant la dictature de l'« Estado Novo » - ceci correspondrait à la fragmentation d'un point de vue négatif – et d'un autre côté, la fragmentation permet aussi de donner place à ceux qui ne pouvaient parler, comme nous avons pu l'observer lors de l'analyse de la fragmentation graphique avec la présence de collages, de citations d'enregistrements de dialogues et d'articles de journaux.

Nele [em *Dissolução*] inseri “colagens”: fitas gravadas, que minimamente retoquei (sondagens ao viver de meios operários e suboperários), recortes de jornais e reflexões sobre o facto quotidiano e político.

(Urbano Tavares Rodrigues, *Dissolução*, 17)

Ces morceaux collés sont souvent posés tel quel dans le texte, sans lien apparent autre que celui de la page et des espaces-blancs séparant les blocs textuels². La lecture se fait donc par sauts, par bonds, d'un monde à un autre, d'un monde cadavérisé à un monde en construction, ainsi *Dissolução* correspondrait donc à la dissolution du régime politique portugais, « dissolução do Portugal fascista » (p.18), que nous pouvons représenter comme suit :

¹ Voir Partie I, Chapitre 2.

² Voir l'étude de la parataxe dans Chapitre 2.

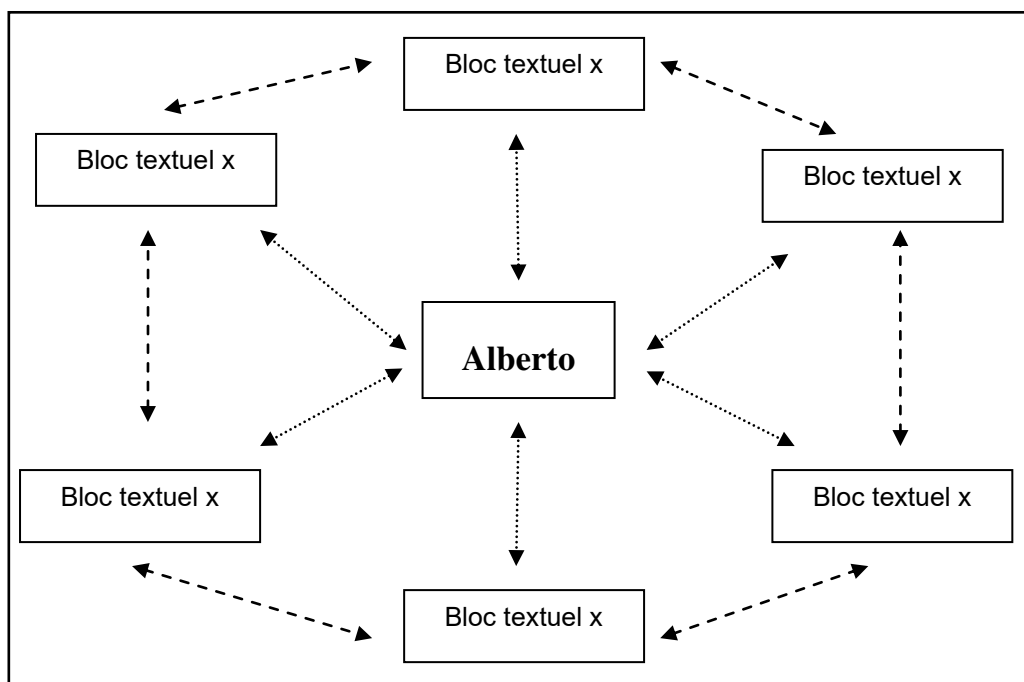


Figure 27. Schéma à structure ramifiée de la compréhension de *Dissolução* de Urbano T. Rodrigues

Comme nous l'avons dit, la lecture se fait par sauts entre blocs textuels sans lien apparent, ce qui permet de lire les blocs non pas de manière suivie mais aléatoire¹, d'où la double flèche entre les différents blocs. De plus, au vu de notre analyse du « je » fragmenté lors de la partie I, Alberto, en même temps qu'il se projette sur les autres², fonctionne comme l'axe organisateur du texte autour duquel gravite chaque bloc textuel représentant un épisode, un point de vue, une pensée de cette voix masculine.

Remarquons que ce schéma peut s'appliquer aux autres œuvres étudiées : aux blocs textuels de *No jardim das Nogueiras* de Y. K. Centeno, de *Pátria Sensível* de Casimiro de Brito et d'*Ora Esguardae* d'Olga Gonçalves, aux différents jours de *Bolor* de Augusto Abelaira et d'*Os guarda-chuvas cintilantes* de Teolinda Gersão, aux différents « fragmentos » de *Rumor Branco* d'Almeida Faria, aux différentes « casas »

¹ Cette manière de lire est possible grâce au dispositif organique, tel qu'Augusto Joaquim le conçoit. (Cf. III.2.4.2. Inférences et relations: la compatibilité entre succession et parataxe).

² "Alberto! Como podia ser Godefredo, Joaquim, Augusto, Hélder, Laurentino. Questão de hábito: sou, muito à superfície, Alberto. (...) enrolo-me em mim (mim é que é o meu nome autêntico), desenrolo-me para formar com os outros exército e cadeia." (Urbano T. Rodrigues, *Dissolução*, 120)

de *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, aux différentes pages de *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado ?* de Rui Nunes et aux différents « Lugares » d'*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol.

Le rythme du texte ne se développe pas suivant un déroulement temporel linéaire – passé, présent, futur – mais selon une simultanéité d'événements, de flashes ou de mémoires créées par les espaces-blancs horizontaux. Ainsi l'expérience littéraire équivaut à un jeu entre le temps, les rythmes avec la linéarité langagière comme le souligne Claude Simon :

[écrire c'est] être contraint de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent (...). Quand j'écris je suis forcé de plier ce magma de sensations, de souvenirs, de pensées (...) qu'il y a en moi simultanément (...), il faut bien que je les aligne dans un ordre puisque l'écriture est linéaire (...). Les peintres ont bien de la chance.¹

Les peintres ont de la chance, particulièrement les cubistes, et les musiciens aussi. O. Ducrot lors de sa définition de la polyphonie fait référence aux symphonies dans lesquelles plusieurs instruments se superposent. La polyphonie reflète le même phénomène, c'est-à-dire, plusieurs voix se manifestant en même temps.²

Le rythme est un processus complexe dans lequel n'interviennent pas seulement le tempo, les accentuations (moments forts, moments faibles), la métrique, mais où interviennent aussi les indices de personne, les marques configuratrices de la fragmentation, les figures de style comme la parataxe. Au-delà d'un simple effet de style, le rythme participe aussi à la construction et à la singularité de l'œuvre permettant même de dépasser ce qui peut sembler antagonique. En effet, dans son étude sur les oeuvres d'Agustina Bessa Luís, Catherine Dumas invoque le rythme en ces termes :

¹ Claude Simon, cité par AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Jeux méta-énonciatifs avec le temps », *Actes du colloque « Langage et temps »*, Louvain, éd. Hermon-Parret, 1990, p. 18.

² Pensons aussi aux travaux de M. Bakhtine sur les romans de Dostoïevski et la création de la notion de roman polyphonique en opposition au roman monologique, en faisant référence à la pluralité des points de vue, à la multiplicité des foyers de narration.

O conceito de ritmo aplicado ao romance permite assim ultrapassar um conflito entre ordem e desordem e uma categorização que ameaçaria o escoamento narrativo.¹

Entre ordre, désordre et turbulence, le rythme serait « l'attracteur étrange »² des textes fragmentaux, permettant que ces derniers (re)trouvent un sens, un mouvement au sein du chaos et de la fragmentation, que celle-ci soit synonyme de mort, de cadavre ou d'explosion de joie lors d'une révolution mettant fin à une dictature, équivalent ainsi à la simultanéité des événements, aux voix qui se superposent.

4. Rythme et scènes fulgurantes: le cas d'*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol

Le rythme permettrait au lecteur d'*O Livro das Comunidades* de saisir et de construire un sens au-delà des mots, au-delà de la métrique car le rythme est un organisateur : « *On peut alors redéfinir le rythme dans le langage l'organisateur du mouvement de la parole*, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale. » (Dessons, Meschonnic, 1998 : 26)

Lire Maria Gabriela Llansol exige du lecteur le recours à des mécanismes de lecture inusités, tels que la lecture à voix haute³. Joaquim Augusto souligne

¹ *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 61.

² Alain Boutot définit les attracteurs étranges de la façon suivante : « Un attracteur est un sous-ensemble de la variété M (c'est-à-dire un système dynamique), support de la dynamique, souvent réduit à un point, mais qui peut être plus complexe (une courbe, une surface, etc.), vers où **convergent les trajectoires issues de tous les points appartenant à un de ses voisinages**. (Boutot, 1993 : 75), (c'est nous qui soulignons). La métaphore géologique d'Alain Boutot pour expliquer les attracteurs étranges, peut nous aider à mieux comprendre ce concept. D'après l'historien des sciences, les lacs correspondraient à un attracteur étrange, puisque les ruisseaux y aboutissent.

Voir aussi *Hasard et Chaos* de David Ruelle, Paris, Odile Jacob Poche, 1990.

³ Maria Alzira Seixo remarque le pouvoir de la lecture à haute voix à propos de l'œuvre d'António Lobo Antunes : « Abram o livro e comecem a ler. Frase a frase, pausadamente. De preferência, em voz alta. Sentem como a vossa voz se vai tornando, por assim dizer, comandada por esse modo muito particular de escrever ? Sentem como a vossa respiração se vai adaptando aos contornos e às síncopes das frases do romance? E como o sentido que as palavras dizem ganham uma ressonância muito especial que o ultrapassa, e como, nessa leitura, o não dito parece dizer mais do que o que está presente no texto? » SEIXO, Maria Alzira, « Boa Tarde Às coisas Aqui em Baixo – A matéria dos sonhos », in *Os meus Livros*, Outubro de 2003, n°15.

l'importance de la voix dans le processus de lecture et de compréhension, en ces termes :

A voz alta parece ser o único instrumento capaz de devolver ao texto, e dar a quem o ouve, o silêncio em que foi feito. Nesses instantes, não passamos a ser escritores, mas estamos com ele, no momento em que ele o foi. Nos nossos corpos, dir-se-ia, que há esse lugar, ou órgão, embora só poucos o consigam agir. Parece haver nele uma acção rara e um acolhimento generalizável. [...]

Quando a Maria Gabriela inicia a escrita, há diversos sinais que se espalham pela casa, sobretudo um murmúrio audível. Os gregos consideravam que havia daïmons silentes e sonoros. (...) O ritmo pode ser superior à forma. Assim, o daïmon sonoro da retórica é guerreiro, o da poesia tanto pode ser selvagem e avassalador, como gentil, ou sereno, o da tragédia é tenso e moral, e assim por diante.¹

L'expérience de la lecture à voix haute étaye les propos d'Annette Béguin-Verbrugge, cités ci-dessus, concernant l'acte de lecture et la dimension corporelle, c'est-à-dire l'être humain, l'individu dans sa globalité. Nous lisons et comprenons, certes avec la cognition, mais c'est toute la dimension corporelle et psychique qui rentre en ligne de compte.

Les lecteurs et les spécialistes soulignent l'effet d'étrangeté que l'œuvre de Maria Gabriela Llansol génère :

(...) trata-se de uma estranheza irreduzível aquela que resulta de ser um texto que fazendo parte de uma corrente de pensamento vivo, é constituído por **ritmos e significações que não existem como tais, mas no movimento da sua génese**, isto é, numa abertura, cujo limite se desconhece, a múltiplas (e divergentes) hipóteses de deslocação.² (c'est nous qui soulignons)

Rythmes, significations participent de la construction du texte et, surtout, du « mouvement de sa genèse ». Les propos de Silvina R. Lopes confirment l'intuition que l'un des processus de construction de sens dans les œuvres de Maria Gabriela

¹ JOAQUIM, Augusto, Postface à *Causa Amante* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, pp. 169-170.

² LOPES, Silvina Rodrigues, Postface à *O Livro das Comunidades*, 1994, p. 110.

Llansol est la lecture à voix haute – permettant au rythme de se manifester et participer ainsi au mouvement de l'œuvre.

Le rythme est aussi institué grâce aux espaces-blancs, qui dénotent le refus de la linéarité :

No entanto, não nos limitamos a seguir obedientemente o caminho apontado. Devemos fazê-lo, evidentemente, dado que a sequência das frases obriga a que a leitura se exerça apoiada na linearidade, mas muitos são os processos pelos quais **essa linearidade é desmentida**. (c'est nous qui soulignons)¹

Luiz Antônio Marcuschi, dans un article très éclairant sur l'hypertexte², remarque que la linéarité est une condition nécessaire du langage³. Toutefois, arrivés au niveau du texte – dépassant ainsi le stade du mot et de la phrase – la linéarité n'est plus indispensable, puisque la lecture et la compréhension peuvent se faire de différentes manières et dans diverses directions :

Um texto sempre foi tido como passível de muitas interpretações e de múltiplas leituras. A deslinearização refere sobretudo procedimentos de constituição por sistemas de ligações ilimitadamente.

(Marcuschi, 1999: 158)

La délinéarisation est semblable au mécanisme de réélaboration continue du sens tel que J. Fonseca l'a expliqué. La nouveauté de la délinéarisation, comme le souligne L. A. Marcuschi, consiste dans le fait que celle-ci soit utilisée en tant que principe de construction textuelle.

¹ SAN PAYO, Patrícia, Maria Gabriela Llansol e a escrita fragmentária. Leitura de *Onde vais, drama-poesia* ?. *Românica*, n°12, 2003, p.125.

² MARCUSCHI, Luiz Antônio, « Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto », *Línguas, instrumentos lingüísticos*, 3. Campinas, Editora Pontes, 1999.

³ D'autres linguistes, en référant le lien entre linéarité et temps, en parlent. Nous pouvons citer, à ce propos F. de Saussure : « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractéristiques qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne. » (*Cours de Linguistique générale*, Paris, Payot, 1972: 103) et aussi R. de Beaugrande : « The linearity of language is necessary because words have to be implemented one at a time. » (*Text Production. Toward a science of composition*, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984 : 149)

En effet et pour ce qui est d'*O Livro das Comunidades*, d'un côté, la délinéarisation déconstruit la notion de temps, à laquelle le récit est très attaché et d'un autre côté, elle ouvre sur une autre dimension singulière, dénommée « cena fulgor » (fr. « scène fulgurante ») par Maria Gabriela Llansol.

Muitos são os processos pelos quais um texto desta natureza torna problemática a categoria de tempo, e coextensivamente, arruína (...) a possibilidade de narrativa. Pense-se, por exemplo, no modo como se destroem os nexos causais entre os acontecimentos. A prossecução do texto não se apoia, portanto, na sequência das acções mas, alternativamente, em dois processos distintos e convergentes: 1) na fabricação da imagem (...) o que no vocabulário de Maria Gabriela Llansol se diz “fulgor” (ou “cenas fulgor”); 2) na leitura do texto e nas formas de acentuação ou “escolhas” que, podendo ser de muitos modos determinantes, são frequentemente feitas em função da criação de um ritmo.

(San Payo, 2003: 129)

Les « cenas fulgor » sont possibles grâce au glissement de la narration vers la textualité, glissement que nous avons évoqué lors du chapitre 1 de la partie II¹, et représentent des images, des « nœuds constructifs ». Nous nous permettons de citer longuement l'auteur afin de mieux appréhender la notion de « cena fulgor » :

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “**nós construtivos**” no texto a que chamo **figuras** e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas **módulos, contornos, delineamentos**. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei **cenas fulgor**. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem

¹ «É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevralgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade**

um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível». [sic] in LLANSOL, Maria Gabriela, «Para que o romance não morra» in *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994, pp. 116-118.

um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, **mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor**. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que **há entre estes núcleos uma identidade formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico)** e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se.¹(c'est nous qui soulignons)

D'après les propos de Maria Gabriela Llansol, il nous semble que l'espace-blanc fonctionne, en même temps, comme instrument créateur des « cenas fulgor » ou « nós construtivos » et comme repérage des articulations entre ces derniers.² Ainsi, le processus de rupture/liaison symptomatique de l'espace-blanc permet et contribue à un phénomène durant lequel les « nœuds constructifs » émanent du texte. Ces nœuds se présentent dans le texte de manière désarticulée, sans centre apparent, comme le dit très clairement Silvina Rodrigues Lopes :

Com efeito, a composição figural é paradigmática na escrita de Maria Gabriela Llansol, como movimento descentrado que, ao quebrar o espelho através do qual o mundo é fixado numa sucessão descontínua de imagens, compõe um contínuo equilíbrio, à semelhança do equilíbrio plástico entre formas e entre estas e as cores, reúne o sensível e o inteligível no dinamismo da apresentação que constitui formas vivas.

(Rodrigues Lopes, 1994: 113)

De fait, *O Livro das Comunidades* ne présente ni finalité particulière ni histoire. L'œuvre se construit au fil des 26 « lugares » durant lesquels se manifestent des voix, des figures – São João da Cruz, Ana de Peñalosa, Ana de Jesus, Nietzsche, Müntzer,

¹ LLANSOL, Maria Gabriela, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p.130. (1^è ed. 1985).

² L'espace-blanc joue un rôle semblable à celui des points de suspension dans l'écriture de Nathalie Sarraute et à l'éclosion des tropismes, que l'auteure définit comme étant « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons » in « Préface », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.

Copérnico, Giordano Bruno, Coração de Urso, Pégase et Suzo concentrant à elles seules les « nœuds constructifs ».

Ce texte transporte le lecteur vers une dimension où il n'y a pas de dichotomie entre le sensible et l'intelligible, où les éléments se situent sur le même plan, qu'ils soient objets, végétaux, animaux, humains ou idées, comme nous pouvons l'observer dans les exemples suivants.

[o rio] tinha uma voz feminina, debruada de murmúrios que não se escutavam senão uma vez.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 27)

Dirijo-me ao aquário onde está o peixe Suzo
e onde a água, a terra, o fogo, o ar se confundem.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 65)

Mas, naquela noite, esse prazer ultrapassou o que poderia imaginar-se; ali concebemos outra criança ou objecto, ou planta, ou animal, que substitui Maya, a cadela perdida;

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 74)

L'axe de désignation onymique développé par B. Pottier (1992: 123) peut nous aider à mieux comprendre les éléments de sens constitué au-delà de la division sensible–intelligible.

En accord avec le linguiste, dans la sémantisation, la désignation peut être immédiate ou orthonymique, c'est-à-dire, « sans opération intermédiaire intentionnelle », médiate « à partir du moment où l'énonciateur prend ses distances vis-à-vis de l'orthonymie, il y a recours à des opérations qui demandent un certain temps. » (Pottier, 1992 : 123). Le continuum onymique est constitué par l'orthonymie, la métonymie (lien référentiel – voir), la métaphore (association mentale -imaginer), la péronymie (liens discursifs ouverts).

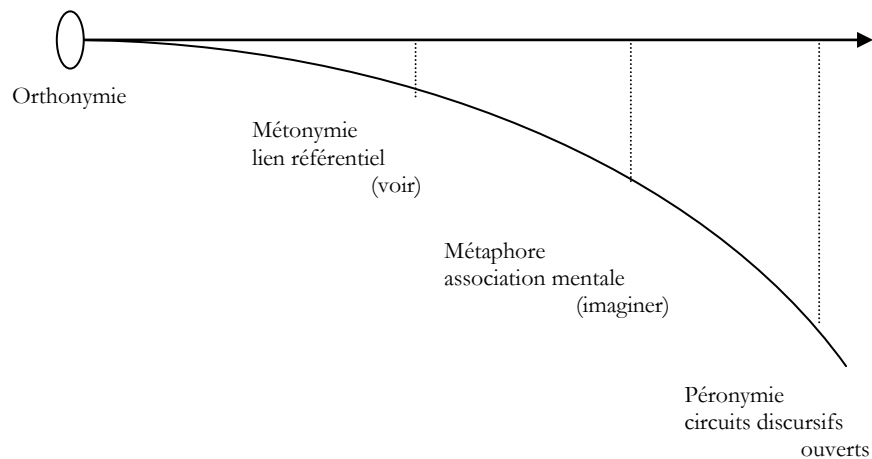


Figure 28. Le *continuum* onymique (Pottier, 1992: 126)

Les textes littéraires offrent des combinaisons lexicales inespérées, en général, et l'oeuvre de Maria Gabriela Llansol, en particulier, telles que:

O texto não se fazia, o fim do rosto de São João da Cruz aproximava-se. São João da Cruz ergueu o seu outro rosto, sentou-se onde havia lugar; principiou a bordar palavras com o dedo sobre o corpo incompleto de Müntzer. Ana de Peñalosa olhava os seus dois filhos, lia a escrita que cobria as costas do decapitado.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 50)

Mas Ana de Peñalosa conhecera-o [Eckhart] na noite em que a bordar junto do peixe Suzo vira os seus sermões penetrarem a água gota a gota e escreverem-se nas ondulações do aquário. Fora a escrita ritmada, conduzida pelo peixe e pela evolução das conchas: todos os seres vivos são nada puro.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 61)

Le choix lexical de l'énonciateur se situe dans la zone médiante, plus proche de la péronymie, dans laquelle il faut « un certain temps ». Le linguiste rappelle que cette dernière peut «être circonstancielle et ne pas être instituée dans le savoir partagé. » (1992 : 125). Il nous semble que l'effet d'étrangeté provient du fait que les choix lexicaux manifestés dans *O Livro das Comunidades* n'appartiennent pas à un savoir partagé entre le narrateur/producteur et le récepteur mais plutôt à une création particulière et unique de Maria Gabriela Llansol.

L'utilisation de l'espace-blanc et les combinaisons lexicales indiquent au lecteur que le texte se situe dans le domaine de la péronymie et qu'il faut « un certain temps » pour comprendre. La désignation médiate contribue aussi à rythmer le texte en lui conférant une distanciation par rapport au réel.

Les « cenas fulgor » sont comparables à des images. Celles-ci sont (re)créées chez le lecteur à partir de l'importance du voir, « tinha uma maneira distante de fazer amor : pelos olhos e pela palavra », écrit Maria Gabriela Llansol (p.11.). Faire l'amour c'est partager, chercher la rencontre avec l'autre et, dans l'univers de Maria Gabriela Llansol, cet autre peut être un humain, une plante, un animal, un objet. La communion se fait par le regard (yeux), par l'écriture et la lecture.

Sinto que me estilhaço melodiosamente à procura dos meus múltiplos prazeres (o maior – o da sensibilidade do corpo). Começo sempre pelos olhos que distribuem temas de meditação aos outros sentidos.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 64)

Le « voir » permet un déplacement dans diverses directions « sans centre », « sans hiérarchisation bien définie » pour reprendre les propos de Silvina Rodrigues Lopes. C'est ce que nous faisons lorsque nous observons un tableau, une chorégraphie, une pièce de théâtre, un film. L'œil, le regard permettent une captation simultanée de l'événement, « um recorte extático do fluxo (que assim aparece como animação cinematográfica de quadros) ». (Rodrigues, 1994 : 114).

Nous retrouvons dans plusieurs domaines aussi divers que la philosophie et la neurologie, la notion d'image. Gilles Deleuze, tout au long de sa réflexion, a utilisé les notions d' « image de la pensée », « image-mouvement » et « image-temps »¹. Des trois, celle qui peut nous éclairer est l' « image-mouvement ». Marie-Claire Ropars-Wuilleumier² la définit ainsi :

¹ Voir définitions dans *Vocabulaire de Gilles Deleuze* (ss. direc. de Robert Sasso et Arnaud Villain), Cahier n°3, Printemps 2003, Centre Recherches d'histoire des idées, UMR 6045 CNRS.

² « Image-mouvement » in (ss. direc. de Robert Sasso et Arnaud Villain), *Vocabulaire de Gilles Deleuze*, 2003, p. 94.

Syntagme qualifiant l'effet de mobilité que manifeste la régime classique de l'image cinématographique et chargé d'actualiser les paradoxes du mouvement (mobile-immobile) et du tout (clos-ouvert), à l'œuvre dans la conception de la durée chez Bergson, comme dans la pensée deleuzienne du devenir.

Même si « image-mouvement » et « image-temps » sont indissociables – elles ont été créées au sein de la réflexion de G. Deleuze sur le cinéma¹ – nous focaliserons surtout la première puisque, d'un côté elle qualifie le mouvement de l'image cinématographique et, de l'autre, les aspects antithétiques de celui-ci. D'une certaine manière, le concept d'« image-mouvement » conforte notre réflexion à propos du continu et du discontinu au sein du rythme et de la linéarité-delinéarisation de l'espace-blanc. L'image-mouvement repose sur le fait que le mouvement ne s'ajoute pas à l'image mais en est le constituant (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983 : 11). Ainsi, il nous semble que l'éclat, la lueur (pt. fulgor) forme la « cena fulgor », le nœud constructif (pt. « nó construtivo ») dont parle Maria Gabriela Llansol. La « cena fulgor » serait un nœud fulgurant. En outre, il est intéressant de voir que Fernando Pinto de Amaral en analysant « l'écriture fulgurante » de Maria Gabriela Llansol mentionne le film d'Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*, afin d'expliquer le processus de liaison entre les différentes images, les divers nœuds émotionnels.² L'« image-mouvement » éclaire la dimension esthétique des « cenas fulgor », comme d'ailleurs « l'aller-ligne de Michaux ou de Klee, les faux raccords de Manet et les contours mouvants de Cézanne comme les lignes-labyrinthes de Borges ou de devenir-animal selon Kafka », selon Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (2003 : 196).

Comme nous l'avons déjà mentionné, la notion d'image fait aussi partie de la neurologie. À cet effet, nous nous appuierons sur les travaux du neurologue António Damásio³, en particulier sur *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro*

¹ *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 et *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, 1985.

² AMARAL, Fernando Pinto de, « A escrita fulgural de Maria Gabriela Llansol », *Colóquios Letras*, n°132/133, Avril-Septembre 1994, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 196-200.

³ Voir aussi *O sentimento de si. O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa, Europa-América, 2004 (15^e éd., 1^e éd. 1999), et plus particulièrement « Notas sobre a Mente e sobre o Cérebro », p.361.

*Humano*¹. Celui-ci explique qu'il existe une idée erronée concernant les instructions d'un processus sensoriel, au sein de la pensée, comme, par exemple, regarder une image, parler, se souvenir de la mélodie d'une musique, etc. En effet, on pense que les instructions sont localisées dans une même et unique structure cérébrale, alors qu'en fait il en est autrement et que cette idée est illusoire. Le neurologue souligne qu'il ne faut pas penser en termes de localisation dans une même structure, mais en termes de synchronisation de plusieurs ensembles. Le fait que ces ensembles agissent en même temps et de façon synchrone donne l'impression que tout procède au même endroit. António Damásio propose de concevoir une pensée intégrante comme résultat d'une activité fragmentée, c'est-à-dire plusieurs ensembles à des endroits différents du cerveau activés de façon synchrone pour un même processus sensoriel.

Talvez seja mais proveitoso pensar que o nosso forte sentido de integração mental é criado a partir da acção concertada dos sistemas de grande escala, através da sincronização de conjuntos de actividade neural em regiões cerebrais separadas – na verdade, um truque de sincronização. Se a actividade ocorre em regiões cerebrais anatomicamente separadas, mas se a mesma decorre dentro de aproximadamente a mesma “janela temporal” (temporal window), é ainda possível ligar as partes escondidas, criando assim a impressão de que tudo ocorre no mesmo local.

(Damásio, 2005: 111)

Ainsi lorsqu'une image est créée au sein de notre pensée, elle est réalisée grâce à une activité fragmentée synchrone. António Damásio distingue trois types d'images: image perceptive, image évoquée créée à partir du passé, image évoquée à partir des plans que l'on projette dans le futur. Le premier type d'image est formé sous l'influence de l'environnement extérieur - regarder un paysage, plonger ses doigts dans l'eau, lire ces mots, ligne après ligne. Le deuxième type a trait aux choses et aux souvenirs du passé, elle se distingue des images perceptives mais sont proches des images du troisième type puisque ces dernières sont conçues à partir des projections que nous faisons dans le futur.

¹ DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa, Europa-América, 2005, (24^e éd., 1^e éd. 1995), traduit par Dora Vicente e Georgina Segurado.

Si nous tenons tant à expliquer le fonctionnement des différents types d'images, c'est parce que la réflexion est faite d'images¹ comme l'explique le neurologue :

Diz-se que frequentemente que o pensamento não é feito apenas de imagens, que é constituído também por palavras e por símbolos abstractos não imagéticos. Ninguém negará certamente que o pensamento inclui palavras e símbolos. Mas o que esta afirmação não dá conta é do facto de tanto as palavras como outros símbolos serem baseados em representações topograficamente organizadas e serem, eles próprios, imagens.

(Damásio, 2005: 122)

De fait, il semblerait que mathématiciens et physiciens pensent, cogitent par images, plus que par mots. C'est le cas de Benoît Mandelbrot, le fondateur des fractals et d'Albert Einstein, le créateur de la théorie de la relativité, qui écrit :

Pour moi, il n'est pas douteux que notre pensée fonctionne pour la plus grande part sans se servir des signes (mots) et, en outre, de façon largement inconsciente.²

Les mots du langage tels qu'ils sont écrits ou parlés ne semblent jouer aucun rôle dans les mécanismes de la pensée. Les entités physiques que semblent servir d'éléments dans ma pensée sont certains signes et images plus ou moins définis qui peuvent être « volontairement » reproduits et combinés. Il existe, sans doute, une certaine liaison entre ces éléments et les concepts logiques pertinents. [...] Les éléments mentionnés ci-dessus sont, dans mon cas, de nature visuelle et, pour certains, de nature musculaire.³

Nous avons retrouvé aussi bien chez António Damásio (2005 : 123) que chez Bernard Pottier (2000 : 5), la citation d'Albert Einstein. L'image semble pertinente aussi bien d'un point de vue neurologique que d'un point de vue linguistique et, nous ajouterons, littéraire. Bernard Pottier s'intéresse à l'image créatrice, point de départ d'un locuteur « un peu poète » : « il rêve, il imagine, il se souvient, il dessine à

¹ Le concept image a révolutionné le monde cognitif qui, comme le souligne António Damásio, est resté trop longtemps dans la « nuit béhavioriste du “stimulus-réaction” », note 15, page 182.

² Notes autobiographiques d'Einstein, citées par Pierre Thuillier, « Deux mille ans d'explication du monde », *Le Courrier de l'Unesco*, mai 1979, p.28.

³ EINSTEIN, Albert, *Œuvres choisies, 4, Correspondances françaises*, Paris, Seuil- CNRS, 1989, pp. 129-130.

un niveau d'abstraction dégagé de la contrainte des signes » et à l'image interprétative, résultat auquel arrive l'interprétant. B. Pottier cite Paul Valéry :

Le langage dont je me viens de me servir, qui vient d'exprimer mon dessein, mon désir, mon commandement, mon opinion, ma demande ou ma réponse, ce langage qui a rempli son office, s'évanouit à peine arrivé. Je l'ai émis pour qu'il périsse, pour qu'il se transforme irrévocablement en vous, et je connaîtrai que je fus compris à ce fait remarquable que mon discours n'existe plus. Il est remplacé entièrement et définitivement par son sens, ou du moins par un certain sens, c'est-à-dire par des **images**, des impulsions, des réactions ou des actes de la personne à qui l'on parle, en somme par une modification ou réorganisation intérieure de celle-ci. Mais celui qui n'a pas compris, celui-là conserve et répète les mots.¹ (c'est nous qui soulignons)

Il nous semble que le désir de Maria Gabriela Llansol se situe dans la même lignée de celui de Paul Valéry – c'est-à-dire, un désir d'éveiller, de faire réfléchir chez le lecteur une image, un sentiment, une réaction. D'ailleurs, Jean-Louis Galay, à propos de Paul Valéry soutient l'idée que l'utilisation de la discontinuité et des fragments est « plus destinée à éveiller qu'à conduire de l'esprit ». (Galay, 1977 : 346)

Le texte de Maria Gabriela Llansol n'impose pas mais invite à cheminer, à voyager, à vivre non pas au sein des mots ou des livres mais de leur énergie, de leurs mouvements, de leurs rythmes et surtout de leurs images.

Ana de Peñalosa não amava os livros; amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 73)

Se eu me concentrar num fragmento do tempo
não é hoje, nem amanhã
mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,
agora
esse fragmento revelará todo o tempo.

(Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*, 67)

¹ VALÉRY, Paul, « Propos de poésie » in *Œuvres*, La Pléiade, 1957, 1, pp. 1280-1294, cité par B. Pottier, 2000, p.6.

Cet extrait reflète parfaitement un fractal puisque le tout – « todo o tempo » - est contenu dans la partie – « fragmento de tempo ».

Rodolphe Dalle, à propos du *Le livre de Monelle* de Marcel Schwob, souligne le pouvoir du rythme et son rapport avec la lecture :

Le livre de Monelle se tient, je crois, dans ce rythme qui espace les fragments, qui laisse la lecture se déposer et se faire discontinue pour mieux mettre en valeur la singularité.¹

Cette singularité est visualisable dans le panneau d'azulejos (figure 29), où discontinuité et continuité se mêlent, reflétant la richesse et la singularité des textes fragmentaux, comme nous pouvons le voir, ci-dessous :



Figure 29. Panneau C d'azulejos

Conclusion

Tout au long de cette partie, nous nous sommes attachée à répondre à la question comment se construit le sens dans les textes fragmentaux et plus particulièrement dans un corpus d'œuvres de la littérature portugaise contemporaine. Pour ce, nous nous sommes focalisée sur deux œuvres du corpus, *Dissolução* de

¹ Rodolphe DALLE, « Récit, fragment et nihilisme », in *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Collec. Études, Presses Universitaires de France, 2002 : 68.

Urbano Tavares Rodrigues et *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, afin de rendre compte de la singularité de chaque texte.

Dans un premier temps, la délimitation de la notion de parcours interprétatif nous a permis de poser notre proposition et d'analyser notre corpus à la lumière des réflexions théoriques.

Puis, l'étude de la cohérence et en particulier de l'inférence a confirmé l'importance du rôle du plan non verbal dans l'*écriture fragmentale*, aussi bien d'un point de vue onomasiologique que d'un point de vue sémasiologique.

Finalement, puisque chaque texte est unique, il manifeste son propre rythme textuel. Le rythme dans *Dissolução* se fait par projection, par ramification alors que celui d'*O Livro das Comunidades* incite la construction d'images. Le rythme textuel fonctionne comme « attracteur étrange » : au sein de la turbulence de la fragmentation, il permet au lecteur de trouver un fil conducteur.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous nous sommes attachée à mettre en avant le « mode d'accomplissement » (Maurice Blanchot) et les modalités de la construction du sens, d'un point de vue onomasiologique et sémasiologique, des textes littéraires portugais contemporains de notre corpus. La caractérisation du mode d'accomplissement et de la construction du sens nous a menée à bâtir notre étude autour de trois niveaux d'analyse : 1) manifestation du « je » fragmenté, 2) configurations de l'*écriture fragmentale*, 3) parcours interprétatifs.

D'une part, l'étude des indices énonciatifs au sein de notre corpus d'œuvres littéraires portugaises contemporaines nous a permis de mettre en avant la présence d'un sujet fragmenté, clivé, qui se « translate » vers l'autre, et ce, grâce au domaine complexe de la fiction (I. Chap.1). Pour cela, nous nous sommes attachée à déterminer la pluralité des *voix énonciatives* qui se manifestent par profusion et par imbrication des points de vues. La polyphonie, selon les développements d'O. Ducrot, et l'hétérogénéité montrée et constitutive selon J. Authier-Revuz, ont été des instruments pertinents à cet effet (I. Chap.2). Caractériser l'Autre (pluralité des *voix énonciatives*) permet de déterminer l'Un puisque « l'hétérogénéité constitutive relève de l'Autre dans l'un »¹. Ainsi, en déterminant les *voix énonciatives*, nous avons pu étudier la façon dont le sujet se manifeste, c'est-à-dire, en filigrane et par translation et ce, à la lumière de la théorie sémantique de B. Pottier qui nous a fourni des instruments riches et dynamiques, notamment le modèle chronodéictique (2000 : 153) (I. Chap.3).

D'autre part, notre étude de la configuration de la fragmentation a mis en avant la complexité linguistique et textuelle de l'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine, ainsi que la création de nouvelles formes, de nouveaux genres advenant de la déconstruction des anciens paradigmes ² (II. Chap.1). La richesse de l'*écriture fragmentale* portugaise puise, d'une part, dans le dynamisme

¹ AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1982, p. 145.

² « Détruis car toute création vient de la destruction. (...) Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'ancien. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau en ce monde que les formes » in SCHOWB, Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, P.O.L. série « La Collection », 1993, p. 13.

engendré par la double dimension – verbale et non verbale – et, d'autre part, dans la création de ruptures nominales et temporelles. De plus, appréhender la fragmentation en la rapprochant de l'hétérogénéité montrée et constitutive, et ainsi concevoir une fragmentation montrée et une fragmentation constitutive, a mis en évidence que la fragmentation participe à la construction d'un sujet fragmenté, clivé (II. Chap.2). La fragmentation en tant que processus et la discontinuité et les ruptures en tant que résultats engendrent des effets graphiques et des sens particuliers qui nous ont menée à concevoir les textes fragmentaux portugais comme des textes rhizomiques qui se construisent par ramification et réplication, dont le mode de fonctionnement se rapproche des hypertextes (II. Chap.3).

Enfin, la littérature - et en ce qui nous concerne la littérature portugaise - ne correspondant pas à une « pensée complète » ou à une « pensée organisée », comme l'a écrit Paul Valéry, à propos de la littérature en général, mais offre au lecteur un espace d'évasion et de construction du sens, ce que nous avons tâché d'analyser tout au long de la troisième partie. La difficulté était de choisir l'approche que l'on devait adopter. En ce sens, il nous a semblé judicieux de délimiter le concept de parcours interprétatif (III. Chap.1). Face aux nombreux instruments disponibles pour rendre compte des mécanismes de compréhension et d'interprétation des textes de notre corpus, nous avons choisi d'analyser les processus intervenant dans l'établissement de la cohérence et de caractériser un élément en particulier, l'inférence. L'expérience que nous avons menée auprès de vingt personnes a conforté notre intuition initiale, celle que le plan non verbal joue un rôle prépondérant dans la construction du sens (III. Chap.2). Notre conception de l'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine en rapport avec nos choix, les restrictions liées à ces choix, et en lien avec notre travail d'analyse, se situe sur un axe – un *continuum* – sur lequel se positionne au pôle le moins fragmentaire *Dissolução* d'Urbano Tavares Rodrigues – et au pôle le plus fragmentaire *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol. Ces œuvres littéraires sont en même temps des objets empiriques uniques et représentatifs d'une époque de la littérature portugaise contemporaine liée à la crise

et au doute. Ainsi, l'étude des parcours interprétatifs dans l'œuvre de Urbano Tavares Rodrigues nous a conduit à concevoir un schéma ramifié alors que l'œuvre de Maria Gabriela Llansol incite à la création d'images fulgurantes, les « cenas fulgor ». Notre étude met ainsi en avant les rythmes textuels de ces deux œuvres (III. Chap3).

La mise en évidence de la fragmentation dans la fiction portugaise contemporaine, de par sa richesse et sa complexité nous a poussé, tout au long de cette étude, à interroger et à re-penser les instruments d'analyse que nous avons en notre possession. Ainsi, ce travail, à la lumière de la notion de complexité développée par Edgar Morin, s'est aussi voulu une réflexion épistémologique. En ce sens, nous avons ressenti le besoin de créer un instrument – le schéma à structure ramifiée de la compréhension de *Dissolução* de Urbano Tavares Rodrigues (III-Chap.3) – rendant compte des mécanismes de compréhension de l'*écriture fragmentale* dans la fiction portugaise contemporaine et qui peut s'appliquer à toutes les œuvres de notre corpus. Ainsi, il nous semble avoir contribué à une meilleure connaissance de la richesse et de la plasticité de la langue portugaise, par l'étude de sa mise en œuvre dans des textes littéraires portugais contemporains et ce, par une réflexion se faisant selon un mouvement de va-et-vient entre les textes de notre corpus et les instruments théoriques ouverts au dialogue interdisciplinaire.

Note finale

Je terminerai mon étude par deux notes. L'une triste et l'autre gaie.

La note triste : Le 3 mars 2008 Maria Gabriela Llansol s'éteint.

Cette triste nouvelle m'a fait comprendre que l'*écriture fragmentale* allait s'évanouir ou que, peut-être, elle ne s'instaurerait jamais comme genre textuel puisque le temps et l'utilisation sont des éléments fondateurs des genres.¹

La note gaie. On me demande souvent en quoi consistent mes recherches et en quoi elles sont utiles. Si j'arrive à répondre à la première, j'ai un peu plus de mal pour répondre à la deuxième.

Je fus très heureuse en lisant ces propos du sociologue Boaventura de Sousa Santos. Le texte constitue, dans le paradigme émergent ou paradigme de la complexité, la base pour connaître et comprendre la société ou la nature.

O texto sobre que sempre se debruçou a filologia é uma das analogias matriciais com que se construirá no paradigma emergente o conhecimento sobre a sociedade e a natureza.²

Peu importe que l'on se situe en analyse du discours, en théorie du texte, en linguistique textuelle, en études littéraires, le Texte est la base. Maria Gabriela Llansol écrit :

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, **fazer de nós vivos no meio do vivo.** ³

¹ « Il faudra prévoir les changements que peut subir le genre, par la dynamique des textes produits: que les mouvements d'innovation soient lents et subtils ou brusques et affichés, les genres ne connaissent qu'une relative stabilité : ils naissent et il meurent, ils changent, ils se réorganisent (comme d'ailleurs les pratiques sociales auxquelles ils sont liés). » MIRANDA, Florencia, COUTINHO, Maria Antónia, « Interaction Textuelle et Générique. Quelques Aspects », in *Intertextualité (Actes du 24^e Colloque d'Albi Langages et Significations)*, Toulouse, Université de Toulouse - Le Mirail, 2004, p.343.

² SANTOS, Boaventura de Sousa, 2007, p. 44.

³ LLANSOL, Maria Gabriela, «Para que o romance não morra» in *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994, pp. 116-118.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS

ABELAIRA, Augusto, *Bolor*, Lisboa, O Jornal, (1^è. éd.1968).

BRITO, Casimiro de, *Pátria Sensível*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983.

CENTENO, Yvette K., *No jardim das nogueiras*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.

COSTA, Maria Velho de, *Casas Pardas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986 (1^è. éd. 1977).

FARIA, Almeida, *Rumor Branco*, Lisboa, Caminho, 1992, (1^è. éd. 1962).

GERSÃO, Teolinda *Os Guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994. (1^è. éd.1984)

GONÇALVES, Olga, *Ora Esguardae*, 1989, Lisboa, Planeta De Agostini, (1^è. éd. 1982).

LLANSOL, Maria Gabriela, *O Livro das Comunidades*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, (1^è. éd. 1977).

NUNES Rui, *Que sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.

TAVARES, Urbano Rodrigues, *Dissolução*, Lisboa, Europa-América, 1977.

AUTRES OEUVRES LITTÉRAIRES CONSULTÉES

ABELAIRA, Augusto, *O Triunfo da Morte*, Lisboa, Sá da Costa, 1981.

ABELAIRA, Augusto, *O Único Animal Que?*, Lisboa, O Jornal, 1985.

BRITO, Casimiro, *Imitação do Prazer*, Lisboa, Diabril, 1977.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001.

HELDER Herberto, *Photomaton e Voç*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, (4^è. éd.).

LE CLÉZIO, J.-M.-G., *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Amar um cão*, Colares, Colares Editora, 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*, Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Um falcão no punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, (1^è ed. 1985).

MACHADO Dinis, *O que diz Molero*, Lisboa, Livraria Bertrand, 2007, (1^è. éd. 1977).

MILLER, Henri, *Printemps noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

MOLINA, Antonio Muñoz, *Pura Alegria*, Madrid, Alfaguara, 1998.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Poétiques*, Paris, Robert Laffont, 1980.

SCHWOB Marcel, *Le Livre de Monelle*, Paris, P.O.L. série « La collection », 1993.

SOARES, Bernardo, *O Livro do Desassossego*, (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003 (4^è ed. org. de Richard Zenith, 1^è 1998).

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

ÉTUDES CRITIQUES SUR LES OEUVRES DU CORPUS

AMARAL, Fernando Pinto de, « A escrita fulgurante de Maria Gabriela Llansol » in *Colóquio Letras*, n°132/133, Fundação Calouste Gulbenkian, Abril – Setembro de 1994, pp. 196-200.

AREAS, Vilma, “Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector” in *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro : UFRJ, 1995, pp. 664-671.

AUGUSTO, Joaquim, Postface a *Causa Amante* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

AUGUSTO, Joaquim, « Algumas coisas », postface à *Um falcão no punho* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

BESSE, Maria Graciete, *Discursos de Amor e Morte. A ficção de Urbano Rodrigues Tavares*. Porto, Campo das Letras, 2000.

BESSE, Maria Graciete, *Os limites da Alteridade na ficção de Olga Gonçalves*, Porto, Campo das Letras, 2000.

COELHO, Eduardo Prado, *O cálculo das sombras*, Lisboa, Ed. Asa, 1997.

- GUERREIRO, António, “O texto nómada de Maria Gabriela Llansol” in *Colóquio Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp.66-68.
- GUSMÃO, Manuel “Casas Pardas – Princípios de construção: as casas e seus títulos, os nomes e os pronomes pessoais” in Prefácio de *Casas Pardas*, pp.17-33.
- LOPES, Óscar, *Uma arte de Música e outros ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986.
- LOPES, Óscar, *Os sinais e os sentidos*, Lisboa, Caminho, 1986.
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Teoria da Des-posseção*, Lisboa, Black Son Editors, 1988.
- LOPES, Silvina Rodrigues, Postface à *O Livro das Comunidades*, 1994.
- MAIA, Rita Maria de Abreu, “Bolor: vidas que se esgarçam, texto que se tece” in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol.14., UFMG, Belo Horizonte, 1994, pp. 75-90.
- MELO, João de, “O narrador e a expressão do tempo no romance *Bolor* de Augusto Abelaira”, in *Toda e qualquer escrita, estudos, ensaios e críticas de literatura*, Lisboa, Veja Universidade, 1982, pp.159-169.
- MOURÃO, José Augusto, “Pósfacio” in a *A Restante Vida* de Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, pp. 127-135.
- NUNES, Maria Leonor, “O caminho do silêncio” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº949, Ano XXVI. pp. 8-9.
- REAL, Miguel, *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2001.
- REIS, Carlos, « Ficções : trajectos, sentidos e discursos» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, nº704, pp.19-21.
- SAN PAYO, Patrícia, Maria Gabriela Llansol e a escrita fragmentária. *Leitura de Onde vais, drama-poesia ?. Românica*, nº12, 2003, pp.121-136.
- SEIXO, Maria Alzira, *A Palavra o romance. Ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira, *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Lisboa, Edições ASA, 2001.

SEIXO, Maria Alzira, « *Boa Tarde Às coisas Aqui em Baixo – A matéria dos sonhos* », in *Os meus Livros*, Outubro de 2003, n°15

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto, *Narrativa portuguesa em processo de fragmentação*, Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

ÉTUDES LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES

ADAM, Jean-Michel, « Genres, textes, discours : pour une reconception du concept de genre » in *Revue de philologie et d'histoire*, n°75, 1997, pp. 665-685.

ADAM, Jean-Michel, *Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 2001.

ADORNO, Théodore, *Théorie de l'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978.

AUBRIOUX, Yves (dir.), *Littérature et chaos*, Théorie littéraire et enseignement, n°12, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours » in *DRLAV*, n°26, 1982, pp. 91-150.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, n°73, 1984, pp. 98-111.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Jeux méta-énonciatifs avec le temps », Actes du colloque « Langage et temps », Louvain, éd. Hermon-Parret, 1990, pp-1-19.

AUTHIER-REVUZ, J., LALA, M.C. (sous la direction de) *Figures d'ajout phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970.

BARTHES, Roland, "Le discours de la langue", in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *Œuvres Complètes*, vol. III, Paris, Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 1973.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.

- BEGUIN-VERBRUGGE, Annette, *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Seuil, 1997 (1^è éd. 1966).
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BERNÁRDEZ, Enrique, *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra Lingüística, 1995.
- BOCH, Françoise, « Études des marques sémio-graphiques dans l'écrit ordinaire : la prise de notes » in *Pratiques langagières et didactiques de l'écrit*, Grossam Francis (éds.), publication du IVEL-LIDILEM, Univ. Stendhal, Grenoble III, 1989, pp.95-107.
- BOREL, Marie-Jeanne, "Notes sur le raisonnement et ses types" in *Études de Lettres 4*, Université de Lausanne, 1991, pp. 67-86.
- BRONCKART, Jean-Paul, *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme discursif*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997.
- BRONCKART, Jean-Paul, "Les différentes facettes de l'interactionnisme socio-discursif" in *Calidoscópico*, Vol.3, n°3, UNISINOS, Université de Vale do Rio dos Sinos, Brésil, 2005, pp.143-159.
- BÜHLER, Karl, *Sprachtheorie*, Jena, Gustav Fischer, 1934. Traduction en espagnol, *Teoria del Lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo, *Modalisation linguistique en situation d'interlocution. Proxémique verbale et modalités en portugais*, Louvain-Paris, Peeters, col. B.I.G., 1997.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo, *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*, Porto, Porto Editora, 2001.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo, "Le langage et l'imaginaire dans la théorie sémantique de Bernard Pottier : quelques repères et quelques illustrations" in *Des universaux aux faits de langue et de discours – langues romanes, Hommage à Bernard Pottier* (sous la direction de M.H. Araújo Carreira), *Travaux et Documents*, n°27, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2005.

- CARREIRA, Maria Helena Araújo, « Pour une approche trimorphique de la modalité en portugais : affinités de sens et variétés des expressions » in Actes du colloque International, *La linguistique de Bernard Pottier*, (Paris, 24-26 janvier 2006), Presses Universitaires de Rennes. (sous presse)
- CATACH, Nina, *La ponctuation*, Paris, P.U.F., coll. *Que sais-je ?*, 1994.
- CHEVRIER, J.F., MAURICE, C. « À propos d'éclat, de plume & d'encyclopédie. Entretien avec Jean Petitot », in *Les cahiers de Fontenay*, n°13, 14, 15, E.N.S. Fontenay aux Roses, juin 1979, pp. 13-18.
- COELHO, Eduardo Prado, *Razão do azeitão*, Lisboa, Ed. Quasi, 2004.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- CORDEIRO, Cristina Robalo, « Os limites do romanesco » in *Colóquio Letras*, n°143-144, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, pp.111-133.
- COUTINHO, Maria Antónia, *Texto(s) e competência textual*, Lisboa, FCG-FCT, 2003.
- COUTINHO, Maria Antónia, « Para uma linguística dos géneros de texto », *Diacrítica.v.19*, n.1, p. 73-88, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Du fragment au cosmos » in *Poétique*, n°40, Novembre 1979, pp.420-431.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Le tout en morceaux » in *Poétique*, n°42, Avril 1980, pp. 156-169.
- DAMBRE, M., GOSSELIN-NOAT, M. (sous la direction), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DENIS, Michel, *Image et cognition*, Paris, P.U.F., 1989.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.
- DUARTE, Isabel Margarida Ribeiro de Oliveira, *O relato de discurso na ficção narrativa. Contributos para a análise da construção polifónica de Os Maias de Eça de Queirós*, Lisboa, FCG-FCT, 2003.

- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, chap. VIII, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », Minuit, Paris, 1984, pp. 171-233.
- DUMAS, Catherine, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Seuil, 1985.
- EIRAS, Pedro Jorge Santos da Costa, *A fragmentação do sujeito na Escrita da Modernidade*, Thèse de Doctorat présentée et soutenue à l'Universidade de Porto, 2004.
- FLEURY, Pascal, *Modernidade do Imaginário Português, Olhares cruzados sobre a literatura portuguesa*, Lisboa, Roma Editores, 2004.
- FONSECA, Fernanda Irene, « Referência, “Translação de referência” “Excesso referencial” – uma leitura do “excesso” em dois textos de Óscar Lopes », in *Revista de Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II série, vol.IV, 1987, pp. 137-149. et in « Encontro de Homenagem ao Professor Óscar Lopes – 4 e 5 de Junho de 1987 », A.P.L., Lisboa, 1991, pp.187-199.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992.
- FONSECA, Fernanda Irene, « Quand dire c'est feindre : théorie linguistique et fiction littéraire » in *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, vol.X, 1993, pp.55-62.
- FONSECA, Fernanda Irene, “ Deixis e pragmática linguística” in Hub Faria I. et alii, *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 437-445.
- FONSECA, Fernanda Irene, “Fragmentação e unidade: contributos para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias” in *Da língua e do discurso* (dir. F. Oliveira et I. M. Duarte), Porto, Campo das Letras, 2004, pp.345-362.
- FONSECA, Joaquim, *Linguística e Texto/Discurso. Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, IICALP, 1992.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997.

FRAISSE, Luc, *Le processus de création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*. Paris, Ed. José Corti, 1988.

GAIDA-HADAN, Laurence, « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », in *Littératures et espaces*, (ss. direction de J. Vion-Dury, J. M-Grassin, B. Westphal), Actes du XXX^e colloque de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Presses Universitaires de Limoges, PULIM, pp.105-106.

GALAY, Jean-Louis « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry » in *Poétique* n°31, septembre 1977, pp. 337-367.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GONÇALVES, M., MIRANDA, F., « Analyse textuelle, analyse de genres: quelles relations, quels instruments? », in *Autour des langues et du langage: perspective pluridisciplinaire*, (sous la direction de M. Loiseau, M. Abouzaïd, L. Buson, C. Cavalla, A. Djaroun, C. Dugua, A. Ghimenton, V. Goossens, T. Lebarbé, A. Nardy, F. Rinck, C. Surcouf), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2007a, pp.47-53.

GONÇALVES, Matilde, "Cohérence, cohésion: quels apports pour la compréhension textuelle dans l'écriture fragmentaire portugaise" in *XX^e Journées de Linguistique*, (sous la direction de J. Pelletier, A. Van Drom), Québec, Canada, 2007b, pp.97-119.

GONÇALVES, M. LEAL, A., « Géneros ficcionalizados e identidade de género » in Actes du 4^e SIGET (*Simpósio Internacional de Estudos de Géneros Textuais*), (sous la direction de Adair Bonani), Tubarão, Santa Catarina, Brasil, 15-18 août 2007c, CD-ROM ISSN 1808-7655, 2007c.

GONÇALVES, Matilde, « Valeurs injonctives de la suggestion et du conseil : les aphorismes littéraires portugais » in *Travaux et Documents n° 32* (ss. direction de M. H. Araújo Carreira), *L'Injonction dans les langues romanes*, Saint- Denis, 2007d, pp.251-265.

GONÇALVES, Matilde, « O espaço-branco como marca semio-gráfica na construção textual », in *Estudos Linguísticos/Linguistics Studies*, n°1, Lisboa, FCSH-UNL, 2008, pp.203-217.

GONÇALVES, Matilde, « Entre nom et pronom: effets de sens dans *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa », in *Travaux et Documents 40*, (sous la direction de

- M.H. Araújo Carreira), *Mignonne, allons voir si la rose ...Termes d'adresse et modalités énonciatives dans les langues romanes*, Saint- Denis, 2008, pp.175-188, (sous presse).
- GUERMAZI, Jamel, « Les procédés de la discontinuité dans les Chants de Moldoror » in *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, (ss. direction de Isabelle Schol), Clermont-Ferrand Presses universitaire Blaise Pascal, 2004, pp.189-203.
- GUERREIRO António, « Como um organismo vivo », *Expresso, Revista Actual*, n°1774, 28 octobre 2006, pp.70-71.
- GRIZE, Jean-Blaise, *Logique et Langage*, Paris, Ophrys, 1990.
- GRIZE, Jean-Blaise, « Dédution et inférence » in *Lire le droit, langue, texte, cognition*, (ss. dir. Danièle Bourcier et Pierre Mackay), Paris, Librairie générale de droit et de Jurisprudence, 1992, pp. 233-236.
- GRIZE, Jean-Blaise, « Les raisonnements semi-formels » in *Lire le droit, langue, texte, cognition*, (ss. dir. Danièle Bourcier et Pierre Mackay), Paris, Librairie générale de droit et de Jurisprudence, 1992, pp. 99-107.
- HENRI, Paul, « Théorie du sujet multiple », *Le magazine littéraire*, n°97, février 1975.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, 2005.
- HEYNDELS, Ralph, *La pensée indéterminée*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985.
- HOUDART, O et PRIOUL, S., *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, Paris, Seuil, 2006.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA, Julia, « Instances du discours et altération du sujet » in *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp.315-335.
- KOCH, I. TRAVAGLIA, L. *Texto e coerência*, São Paulo, Cortez Editora, 1989.
- LARGEAUT, Jean, *La logique*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? », 1993.

- LAUFER, R. « La ponctuation » in *Langue Française*, n°45, Paris, Larousse, 1980.
- LEGALLOIS, Dominique, (sous la coordination de), *Langages*, 163, «Unité(s) du texte », Paris, septembre 2006.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, collec. Poétique, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.
- LOPES, Ó., MARINHO, M.F. (dir.) *História da Literatura portuguesa*, Lisboa, Publicações Alfa, 2002.
- JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette Supérieur, 1990.
- MARCUSCHI, Luíz António, « Linearização, cognição e referência: o desafio do hipertexto », *Línguas, instrumentos lingüísticos*, 3. Campinas, Editora Pontes, 1999.
- MARCUSCHI, L.A., XAVIER, A. C, (sous la direction de) *Hipertexto e géneros digitais*, Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MIRANDA, F., COUTINHO, M. A., « Interaction Textuelle et Générique. Quelques Aspects », in *Intertextualité* (Actes du 24^e Colloque d'Albi Langages et Significations), (ss. direction de) Toulouse: Université de Toulouse - Le Mirail, pp.343-354.
- MIRANDA, Florencia, *Textos e Géneros em diálogo – uma abordagem linguística da intertextualização*, Thèse de Doctorat (sous la direction de M. A. Coutinho) présentée et soutenue à la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Octobre 2007.
- NEEFS, Jacques, « La profondeur séculaire » in *Littérature*, n°125, mars 2002, pp.113- 126.
- PAVEL, Thomas, *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- POIRSON, Alain, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », *Révolution*, 22-28 janvier 1989, n°22, pp.35-36.
- POTTIER, Bernard, *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris, Hachette Classiques, 1987.
- POTTIER, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, P.U.F., 1992.

- POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Paris, Louvain-Peeters, 2000.
- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Ed. Fata Morgana, 1986.
- RASTIER, François, « Herméneutique matérielle et sémantique des textes » in *Herméneutique: textes et sciences*, (sous la direction de Salanskis J. M., Rastier, F., Scheps, R.), Paris, P.U.F., 1997, pp.119-148.
- RASTIER, François, *Arts et Sciences des textes*, Paris, P.U.F. 2001.
- RASTIER, F., BOUQUET S., *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, P.U.F., 2002.
- RIPOLL, Richard, (ss. direction de) *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du Ier Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives Écritures Subversives (GRES), Collec. Études, Presses Universitaires de France, 2002.
- RODRIGUES, Graça Almeida, *Breve história da censura literária em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1980.
- SALANSKIS J. M., RASTIER, F., SCHEPS, R., *Herméneutique: textes et sciences*, Paris, P.U.F., 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Textes visibles » in *Études littéraires*, vol. 31, n°1, Département de Littérature de L'Université de Laval, Canada, n°1, 1998, pp.15-27.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*. Paris, Gallimard, 1956.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre » in *Poétique* n°53, Paris, Seuil, fev.1983, pp.3-18.
- SCHMIDT, Siegfried J., *Linguística e Teoria de Texto*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1978 (1^è ed. 1973).
- SEARLE John, « Le statut logique du discours de fiction », in *Sens et Expression*, Paris, Ed. de Minuit, 1982.
- STAROBINSKY, Jean, *J.J. Rousseau – La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

SUSINI-ANASTAPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, P.U.F., 1997

TODOROV, Tzevan, *Les genres du discours*, Paris, Gallimard, 1978.

VADÉ Yves, (ss. dir.) *Modernités 4- Écritures discontinues*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

VALÉRY Paul, *Ego scriptor*, Paris, Gallimard, 1992.

VALÉRY, Paul « Fragments d'une mémoire d'un poème », dans *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

Van DIJK, Teun A., *La ciência del Texto*, Barcelona. Paidós, 1983, (1^è ed. 1978).

VÉDÉNINA L.G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeter-Selaf, 1989.

WEINRICH, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.

XAVIER, António Carlos, « Leitura, texto e hipertexto », in *Hipertexto e géneros digitais*, (sous la direction de Marcuschi, L.A., Xavier, A. C.) Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2005.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

« Ficção » *Enciclopédia Einaudi*, vol.17. Literatura e Texto, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989, pp.41-56

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 2001.

Dictionnaire de l'analyse du discours, (sous direction de Charaudeau, P. et Maingueneau, D.), Paris, Seuil, 2002.

Dictionnaire Universel des littératures, (sous la direction de Béatrice Didier), PUF, Vol 1 A/F, 1994.

Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, (sous la direction de O. Ducrot, J.- M., Schaeffer) Paris, Seuil, 1995, nouvelle édition, (1^è ed. 1972),

Tratado de botánica, Barcelona, Editorial Marín, S.A., 1960 (5^è éd.), p.147. (traduction espagnole de Dr. Oriol de Bolós. Original allemand de E. Strasburger, F. Noll, H. Schenk, A. F. W. Schimpfer, 1^è ed. 1894).

RICOLENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

Le Trésor Dictionnaire des Sciences, (sous la direction de M. Serres, N. Farouli), Paris, Flammarion, 1997.

ÉTUDES SUR L'ART

GLEIZES A., METZINGER J., *Du Cubisme*, Sisteron, Ed. Présence, 1980.

DAIX, Pierre, *Dictionnaire Picasso*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1995.

CONDÉ, Susan, *La fractalité dans l'art contemporain*, Paris, La différence, 2001.

DOCUMENTS ON-LINE

BORDAS, Eric « Le rythme de la prose », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 1 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2660.html>. Consulté le 10 avril 2008.

CANTINHO, Maria João, « Imagem e Tempo na obra de Maria Gabriela Llansol » in <http://www.triplov.com/poesia/cantinho/llansol/llansol1.htm> consulté le 3 juillet 2006.

CLÉMENT, Jean, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/fiction/table.html>, consulté le 26 octobre 2006.

Dictionnaire on-line Alexandria <http://www.sensagent.com/dictionnaires/fr-fr>

LOPES, Ana Cristina Macário, "Texto e coerência" in http://www1ci.uc.pt/celga/membros/docs/Ana_Cristina/Texto_e_coerencia.pdf, consulté le 29 mai 2007

MERKOULOVA, Inna, « Les signes périphériques de la ponctuation. Du stéréotype à la transformation » in www.marges-linguistiques.com, consulté le 12 décembre 2006.

MORIN, Edgar, www.revue-chimère.org/pdf/05chi05.pdf consulté le 26 octobre 2006.

PÉTILLON, Sabine, « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchaînement : deux chorégraphies graphico-lyriques de la phrase », *Semen*, 16, Rythme de la prose, 2003, [En ligne], mis en ligne le 16

mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2669.html>. Consulté le 10 avril 2008.

ÉTUDES PHILOSOPHIQUES, PSYCHANALITIQUES

ALTHUSSER, Louis, « Freud et Lacan » in *La Nouvelle Critique*, n°161-162, 1964.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1989, (1^e éd. en 1950).

BATAILLE, Georges, *Œuvres Complètes V*, Paris, Gallimard, 1973.

BAUDRILLARD, Jean, *D'un fragment à l'autre*, Paris, Albin Michel, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CIORAN, Emile, *L'écartèlement*, Paris, Seuil, 1949.

CLÉMENT, Catherine « Moi – Le moi et la « déconstruction » du sujet » in *Encyclopaedia Universalis*, vol.15. 1995, pp.592-594.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « Rhizome » in *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp.9-37.

DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, 1985.

DUMÉRY, Henri, « Moi - Le Moi et l'histoire de la philosophie » in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, 1995, pp.588-592.

LAO TSE, *Tao Te King*, XI, Lisboa, Editorial Estampa, 1973 (traduction e A. Melo).

LACAN, Jacques, *Écrits 1*, Paris, Seuil, coll. Points, 1999 (1^e éd. 1966).

LOURENÇO, Eduardo, *Canto do Signo*, Lisboa, 1994.

LOURENÇO, Eduardo, *La splendeur du chaos*, Bordeaux, Ed. L'Escampette, 2002.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983.

- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Points, 1990.
- ROUDINESCO, E., *Pour une politique de la psychanalyse*, Paris, Maspero, 1977.
- SASSO, R. et VILLAIN, A. (sous la direction de), *Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Cahier m°3, Printemps 2003, Centre Recherches d'histoire des idées, UMR 6045 CNRS.
- VARELA, Francisco, *Quel savoir pour l'éthique ?*, 1996.

ÉTUDES SCIENTIFIQUES

- BOUTOT, Alain, *L'invention des formes*, Paris, Odile Jacob, 1993.
- DAMÁSIO, António, *O sentimento de si. O corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa, Europa-América, 2004 (15^e éd., 1^e éd. 1999).
- DAMÁSIO, António, *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa, Europa-América, 2005, (24^e éd., 1^e éd. 1995).
- DORTIER, Jean-François (sous la direction de), *Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 1999.
- DUBOIS, J., CHALINE, J., *Le monde des fractals*, Paris, Ellipses, 2006.
- GLEICK, J., *La théorie du chaos*, Paris, Albin Michel, 1989.
- MANDELBROT, Benoît, *Les objets fractals. Forme, Hasard, Dimension*, Paris, Flammarion, 1995 (1^e ed. 1975).
- MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Seuil, coll. Points, 1990.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Ed. du Seuil, 2005.
- MORIN, Edgar, *La méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977.
- PRIGOGINE Ilya, *Physique, Temps et devenir*, Paris, Masson, 1982.
- PRIGOGINE, I., STENGERS, I. *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Um discurso sobre as ciências*, Porto, Edições Afrontamento, 2007, (1^e ed. 1987).

THOM, René, *Modèles mathématiques de morphogenèse*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1980.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURES

FIGURE 1. CLASSEMENT DES TEXTES SUR LE CONTINUUM RÉALITÉ - FICTION.....	62
FIGURE 3. LA QUINTE ENONCIATIVE » (POTTIER, 2000 : 17).....	123
FIGURE 4. MODELE CHRONODEICTIQUE (POTTIER, 2000 : 153)	124
FIGURE 5. ZONES DE DISTANCIATION A PARTIR DE EGO (POTTIER, 2000 : 247).....	125
FIGURE 6. SCHEMATISATION DU TEXTE <i>RUMOR BRANCO</i> SELON M.L. NETTO SIMÕES (1975 :21)	128
FIGURE 7. SCHEMA DE LA TRANSLATION DU SUJET DANS <i>RUMOR BRANCO</i> D'ALMEIDA FARIA ET CASAS <i>PARDAS DE MARIA VELHO DA COSTA</i>	135
FIGURE 8. DEGRES DE PERCEPTION DE LA FRAGMENTATION.....	165
FIGURE 9. LES DIVERS TYPES DE FRAGMENTATION SELON L'AXE PREGANCE-LATENCE : SYNTHESE	228
FIGURE 10. EXEMPLE DE PLANTE A RHIZOME	234
FIGURE 11. POSSIBILITES DE LECTURE OFFERTES PAR L'ESPACE-BLANC	242
FIGURE 12. LA BIFURCATION	243
FIGURE 13. L'INTERSECTION	243
FIGURE 14. <i>CONTINUUM</i> DU DEGRE DE FRAGMENTATION DES ŒUVRES.....	260
FIGURE 15. SCHEME ANALYTIQUE DE L'ACTUALISATION D'UN TEXTE PAR LE PROCESSUS DE LECTURE ..	271
FIGURE 16. SCHEMA DES PARCOURS DE COMMUNICATION SELON B. POTTIER	275
FIGURE 17. SCHEMA DU PARCOURS COMMUNICATIF SELON E. BERNARDEZ (1995 : 141)	277
FIGURE 18. LE PARCOURS SEMASIOLOGIQUE (POTTIER, 1992 : 17)	278
FIGURE 19. LE PARCOURS INTERPRETATIF (POTTIER, 2000 : 38)	279
FIGURE 20. SCHEMA DE LA REELABORATION CONTINUELLE DU SENS (FONSECA, 1992 : 47).....	280
FIGURE 21. MODELE DE COHERENCE SELON I. KOCH ET L. TRAVAGLIA (1989 : 103)	297
FIGURE 22. SCHEME DYNAMIQUE BINAIRE DE G. GUILLAUME (B. POTTIER, 1992 : 56).....	331
FIGURE 23. TRIMORPHE (B. POTTIER, 1992 : 57).....	332
FIGURE 24. PANNEAU A D'AZULEJOS	333
FIGURE 25. PANNEAU B D'AZULEJOS.....	333
FIGURE 26. PANNEAU B D'AZULEJOS DIVISE HORIZONTALEMENT	335
FIGURE 27. SCHEMA A STRUCTURE RAMIFIEE DE LA COMPREHENSION DE <i>DISSOLUÇÃO</i> DE URBANO T. RODRIGUES	339
FIGURE 28. LE <i>CONTINUUM</i> ONYMIQUE (POTTIER, 1992: 126)	347
FIGURE 29. PANNEAU C D'AZULEJOS.....	353

TABLEAUX

TABLEAU 1. HISTOIRE, FICTION ET FORMES NARRATIVES 1 ^E ET 3 ^E PERSONNES D'APRES DORRIT COHN (2001 : 37)	33
TABLEAU 2. LES TYPES DISCURSIFS (1997 : 159)	39
TABLEAU 3. CARACTERISTIQUES LINGUISTIQUES DU RECIT INTERACTIF ET DE LA NARRATION D'APRES J.-P. BRONCKART.....	41
TABLEAU 4. CORRESPONDANCE ENTRE PRONOMS ET NOMS PROPRES DANS <i>CASAS PARDAS</i> DE MARIA VELHO DA COSTA	129
TABLEAU 5. TYPOLOGIE DES MARQUES SEMIO-GRAPHIQUES (BOCH, 1989 : 96).....	166
TABLEAU 6. SIGNES DE PONCTUATION DANS <i>RUMOR BRANCO</i> DE ALMEIDA FARIA	203
TABLEAU 7. CARACTERISTIQUES DU RHIZOME SELON G. DELEUZE ET F. GUATTARI.....	235
TABLEAU 8. SYNTHESE DES FACTEURS RESPONSABLES DE L'ETABLISSEMENT DE LA COHERENCE D'APRES I. KOCH ET L. TRAVAGLIA (1989)	297
TABLEAU 9. RECAPITULATION DES MECANISMES DE COMPREHENSION : LECTURE EXPERIMENTALE	324

INDEX

Mots témoins

A

Actualisation, 12, 266, 267, 283, 287, 288, 312, 314, 358, 361

B

Bifurcation, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 259,

C

Cohérence, 12, 104, 227, 266, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 307, 308, 310, 318, 319, 334, 336, 358, 361
Cohésion nominale, 37, 207, 208, 210, 212, 255
Cohésion verbale, 37, 207, 212, 213, 255
Compréhension, 266, 269, 271, 272, 282-285, 289
Conceptualisation, 278, 392

D

Deixis personnelle, 28, 36, 44, 45, 63, 65, 68, 119
Discontinuité, 16, 18, 25, 49, 60, 124, 156, 173, 174, 176, 196, 212, 213, 215, 221, 269, 274, 288, 312, 318, 333, 338, 356, 357, 361, 373

E

Écriture fragmentale, 7, 12, 17, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 42, 47, 48, 53, 55, 56, 61, 65, 69, 80, 92, 124, 147, 150, 153, 155, 156, 161, 163, 166, 193, 195, 200, 215, 223, 224, 225, 226, 233, 235, 237, 239, 240, 248, 249, 257, 262, 266, 268, 269, 274, 275, 279, 285, 288, 290, 292, 318, 319, 321, 322, 328, 331, 358, 360, 361, 362, 363
Éléments sémio-graphiques, 18, 274
Énonciateur, 18, 42, 45, 68, 70, 100, 107, 119, 122, 203, 209, 210, 220, 278, 279, 350, 351
Espace-blanc, 163, 169, 170, 171, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 212, 239, 240, 245, 246, 247, 255, 274, 311, 313, 315, 349, 351, 353

F

Fiction, 12, 18, 20, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 43, 47, 53, 61, 62, 63, 66, 68, 75, 102, 105, 106, 118, 119, 142, 145, 146, 215, 223, 224, 231, 258, 259, 269, 285, 290, 360, 361, 362, 370, 371, 374, 375, 377
Fiction portugaise, 28, 152, 362, 377
Fractals, 17, 48, 56, 224, 237, 249, 250, 251, 252, 355, 379
Fragmentation
- constitutive, 218, 219, 232, 288, 361

- graphique, 7, 24, 91, 150, 163, 165, 166, 167, 169, 184, 185, 187, 197, 206, 207, 212, 219, 263, 342
- montrée, 219, 232, 288, 361
- textuelle, 68, 150, 163, 165, 166, 167, 176, 197, 198, 207, 219, 255, 263

G

Genre textuel, 12, 150, 160, 224, 257, 287, 290, 301, 306, 307, 321, 322, 363
- déconstruction du, 7, 12, 18, 50, 61, 107, 150, 153, 154, 155, 167, 378

H

Hétérogénéité
- constitutive, 28, 93, 100, 101, 185, 220, 232
- montrée, 28, 65, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 122, 185, 219, 220, 232, 360, 361
Hypertexte, 257, 258, 259, 262, 347

I

Image, 53, 54, 61, 109, 110, 112, 116, 124, 220, 230, 235, 236, 241, 250, 257, 279, 314, 320, 321, 323, 340, 352, 353, 354, 355, 356, 378
Image-mouvement, 352, 353, 378
Inachèvement, 18, 50, 170, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 274
Inférence, 266, 291, 292, 301, 302, 303, 304, 305, 313, 319, 320, 322, 323, 328, 358, 361, 373
Interprétant, 18, 163, 272, 273, 274, 279, 282, 283, 290, 304, 313, 321, 355
- récepteur, 57, 61, 274, 277, 278, 280, 284, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 351
Intersection, 23, 233, 247, 248, 340

L

Locuteur, 33, 47, 67, 70, 84, 93, 100, 101, 114, 124, 126, 137, 355
Logique naturelle, 304, 316

M

Morphogenèse, 17, 22, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 197, 226, 316, 336, 380
Mécanismes de ramification (cf. bifurcation et intersection)

P

Parcours interprétatifs, 1, 7, 25, 267, 278, 279, 282, 287, 318, 360, 362
Plan non verbal, 20, 225, 320, 322, 358, 361
Plan verbal, 20, 224, 233, 248, 288, 322

Polyphonie, 28, 65, 69, 70, 80, 92, 93, 96, 100, 114, 122, 131, 139, 141, 147, 184, 185, 344, 360
 Ponctuation, 87, 88, 98, 108, 163, 167, 168, 169, 170, 174, 188, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 326, 327, 370, 373, 374, 377

R

Ramification, 36, 42, 43, 44, 118, 237, 251, 339, 358
 Rhizome, 225, 237, 238, 239, 240, 255, 372
 Rupture, 21, 22, 75, 80, 81, 82, 116, 117, 167, 171, 172, 173, 178, 179, 180, 186, 194, , 198, 199, 200, 204, 233, 240, 269, 311, 313, 349
 Rupture nominale, 197, 208-210, 212
 Rupture verbale, 217
 Rythme, 12, 24, 176, 266, 288, 291, 326, 328, 331, 332, 333, 334, 340, 344, 345, 346, 347, 353, 357, 358, 370, 374, 377
 - continu-discontinu, 335-339
 - textuel, 331, 332, 338, 339

S

Sémantique générale, 57, 163, 166, 278, 374
 Sémantique interprétative, 266, 278, 285
 Sémiotisation, 122, 278, 279, 392

Sujet

- moi cognitif fragmenté, 17, 103, 110, 113, 219
 - translation du sujet, 122, 136, 137, 139, 142, 147
 - unicité du, 70, 104, 111, 136
 - hétérogénéité, 104, 114, 115, 173, 236

T

Texte

- hiérarchique, 150, 235, 236, 238, 239, 249, 263
 - réseau, 221, 223, 225, 235-237, 249, 262, 263, 273, 285, 319
 - fragmental, 163, 291
 - unité, 225, 227- 231, 233-235, 236, 237, 248

Textualisation, 37, 160, 161, 207, 208, 227

Translation

- référentielle, 44, 45, 118
 - pronoms, 127-138

Trimorphe, 335, 336, 337, 338

Types de discours

- narration, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 47, 101, 213, 216, 227
 - récit interactif, 36, 38, 39, 40, 41, 47, 66, 215

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	15
PARTIE I. APPROCHE DES INDICES ÉNONCIATIFS D'UN "JE" FRAGMENTÉ DANS LA FICTION PORTUGAISE CONTEMPORAINE	27
CHAPITRE 1. DELIMITATION DU CHAMP TEXTUEL DE L'ÉTUDE : LA FICTION ET L'ÉCRITURE FRAGMENTALE	28
1.1. La fiction d'un point de vue narratologique	30
1.2. La fiction d'un point de vue linguistique	36
1.2.1. Les types de discours de l'ordre du RACONTER : récit interactif et narration	36
1.2.2. Ramification référentielle	42
1.2.2.1. La référence	43
1.2.2.2. La translation référentielle	44
1.2.3. La deixis « am Phantasma »	45
2. <i>Écriture fragmentale</i> : choix de la dénomination	47
2.1. Le concept de fragmentation	49
2.2. Le fragment littéraire	50
2.3. <i>Écriture fragmentale</i> et morphogenèse	53
CHAPITRE 2. DEIXIS PERSONNELLE ET PLURALITÉ DES VOIX DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE PORTUGAISE	65
1. Délimitation de l'étude : la subjectivité énonciative	66
2. La polyphonie dans l' <i>écriture fragmentale</i> portugaise	69
2.1. Profusion des <i>voix énonciatives</i>	70
2.2. <i>Voix énonciatives</i> indéfinies	80
2.3. Mécanismes des points de vues : entre imbrication et glissement	84
3. L'hétérogénéité dans l' <i>écriture fragmentale</i> portugaise	92
3.1. Formes et manifestations de l'hétérogénéité montrée dans des textes fragmentaux portugais	92
3.2. Formes et manifestations de l'hétérogénéité constitutive dans des textes fragmentaux portugais	100
Conclusion	101
CHAPITRE 3. INDICES ÉNONCIATIFS D'UN « JE » EN FILIGRANE DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE PORTUGAISE	102
1. Unicité et hétérogénéité du sujet	103
1.1. Point de vue philosophique	103
1.2. Point de vue psychanalytique	106

1.3. Le moi cognitif fragmenté – le moi virtuel	109
1.4. Point de vue linguistique	112
2. Manifestations d'un « je » en filigrane	116
2.1. Pouvoir référentiel de la fiction	116
2.2. Translation référentielle du « je »	118
3. Le jeu des <i>voix énonciatives</i>	121
3.1. La théorie sémantique de Bernard Pottier : quelques repères sur les instruments d'analyse	121
3.2. Translation des pronoms	125
3.3. Les translations du sujet	136
Conclusion	144

PARTIE II. ÉCRITURE FRAGMENTALE DANS LA FICTION PORTUGAISE

CONTEMPORAINE: CONFIGURATIONS TEXTUELLES 147

CHAPITRE 1. L'ÉCRITURE FRAGMENTALE DANS LA LITTÉRATURE PORTUGAISE

CONTEMPORAINE : DECONSTRUCTION – RECONSTRUCTION D'UN GENRE TEXTUEL

1. La notion de genre	149
2. Dynamisme et évolution générique	151
3. <i>Écriture fragmentale</i> et genre	154

CHAPITRE 2. CONFIGURATIONS DE LA FRAGMENTATION DANS DES ŒUVRES FRAGMENTALES

	163
1. Fragmentation graphique dans des textes fragmentaux	163
1.1. L'espace-blanc	167
1.1.1. Sur le plan vertical	172
1.1.2. Sur le plan horizontal	176
1.2. La justification	179
1.2.1. Mise en exergue	180
1.2.2. La citation	182
1.3. Contraste graphique	185
2. Fragmentation textuelle dans des textes fragmentaux	195
2.1. La ponctuation subversive	195
2.1.1. Le procédé de rupture	196
2.1.2. Le procédé d'inachèvement	198
2.2. La cohésion : ruptures nominales et temporelles	204
2.2.1. Cohésion nominale : rupture et indétermination	206
2.2.2. Cohésion verbale : flottement, brèche temporelle	210
3. Fragmentation montrée et fragmentation constitutive dans des œuvres fragmentales	216

Conclusion	218
------------	-----

CHAPITRE 3. L'ÉCRITURE FRAGMENTALE DANS LA FICTION PORTUGAISE CONTEMPORAINE :

ENTRE RESEAU ET FRACTAL	219
1. Le texte en tant qu'unité et modèle hiérarchisé	221
1.1. De l'unité au nœud	223
1.2. Du modèle hiérarchique au modèle réseau	231
2. Mécanismes de ramification dans l'écriture fragmentale portugaise	233
2.1. La bifurcation	237
2.2. L'intersection	243
3. AUTOSIMILARITE ET REPLICATION DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE PORTUGAISE	245
3.1. Fractals : quelques repères	245
3.2. Répétitions, thématique du miroir et processus de réplication	247
3. L'écriture fragmentale : à la croisée de l'hypertexte	253
Conclusion	259

PARTIE III. PARCOURS INTERPRÉTATIFS DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE

PORTUGAISE CONTEMPORAINE :DE LA COHÉRENCE AU RYTHME TEXTUEL _ 261

CHAPITRE 1. DELIMITATION DU CONCEPT DE PARCOURS INTERPRÉTATIF	262
1. Point de vue de l'herméneutique réflexive	264
1.1. Interprétation en tant qu'appropriation	265
1.2. « Arc herméneutique » (Paul Ricœur)	267
2. Point de vue sémiotique	269
3. Point de vue linguistique	274
3.1. Parcours communicatifs	274
3.1.1. Conceptualisation et sémiotisation	274
3.1.2. L'influence des facteurs internes et externes dans le parcours communicatif	276
3.2. La compréhension comme actualisation	279
3.3. La sémantique interprétative selon F. Rastier	281
4. Proposition	285
CHAPITRE 2. LA COHERENCE DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE PORTUGAISE	289
1. Cohésion et Cohérence	289
2. Cohérence du point de vue du récepteur	292
3. Quels instruments pour rendre compte de la cohérence ?	296
4. Un instrument en particulier : l'inférence	299
4.1. L'inférence au sein de la logique naturelle	301
4.2. Inférence et relations : la compatibilité entre succession et parataxe	302

4.3. Inférence et plan non verbal _____	316
CHAPITRE 3. LE RYTHME DANS L'ÉCRITURE FRAGMENTALE : ENTRE CONTINU ET DISCONTINU	
_____	327
1. Rythme linguistique _____	327
2. Continu - discontinu _____	331
3. Rythme et ramification : le cas de <i>Dissolução</i> de Urbano Rodrigues Tavares _____	335
4. Rythme et scènes fulgurantes: le cas de <i>O Livro das Comunidades</i> de Maria Gabriela Llansol ____	341
Conclusion _____	353
CONCLUSION _____	355
Note finale _____	359
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES _____	361
_____	361
TABLE DES ILLUSTRATIONS _____	379
INDEX _____	383
TABLE DES MATIÈRES _____	387